



الفكر المعاصر

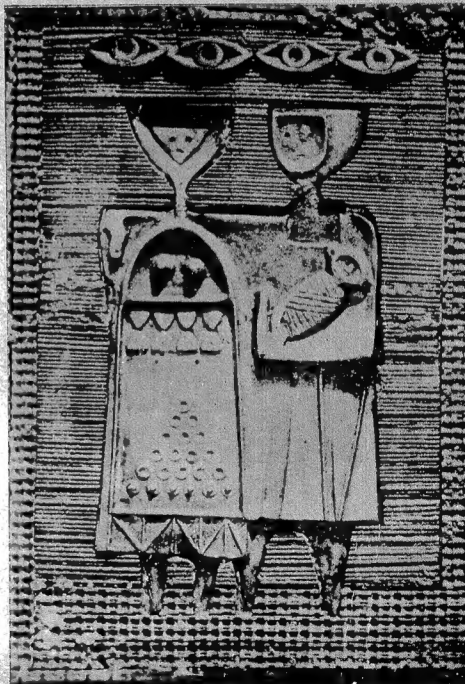
نصير

● إن شعور النصير بأن ما حوله
ليس حوله، وما حوله هو
الذي يخرج مكمون نفسه من محبة
ومن رحمة، فالإنسان يدرك جوهر
الحياة عند ما يفتق ذاته في الآخرين.

● ليس العالم الأشد كآفة صيغة
جديدة لا تتواءم مع الزمن، ولا
تتواءم مع الإنسان، بل هو كيان حي
يتغير مع كل لحظة، فكل شيء جديد.

● النصير هو الإنسان الذي
يبحث عن الحقيقة، وليس
الذي يبحث عن الحقيقة، بل هو
الذي يبحث عن الحقيقة، وليس
الذي يبحث عن الحقيقة، بل هو

● النصير هو الإنسان الذي
يبحث عن الحقيقة، وليس
الذي يبحث عن الحقيقة، بل هو
الذي يبحث عن الحقيقة، وليس
الذي يبحث عن الحقيقة، بل هو





مجلة

الفكر المعاصر

ريثيس التحرير

د. زكي نجيب محمود

مستشارو التحرير

د. توفيق الطويل

د. أسامة الخولي

أنيس منصور

د. فنؤاد زكريا

سكرتير التحرير

جلال العشري

المشرف الفني

صفوت عباس

تصدر شهرياً عن :

المؤسسة المصرية العامة

للتأليف والنشر

٥ شارع ٢٦ يوليو القاهرة

تليفون : ٩١٠٣٧٧

العدد
الساكن والمؤرخ
فبراير ١٩٦٨

العدد

٤ ص

آراء فلسفية

٦ ص

فلسفة المضاف

٢٥ ص

أدب ونقد

٢٢ ص

دنيا الفنون

٦٢ ص

تيار الفكر العربي

٧٢ ص

لغات كل شهر

٨٢ ص

بقلم رئيس التحرير

●● قيس من فلسفة غاندي ، تقويم حضارى لفلسفة
اللائف عند الزعيم الهندي العظيم ، للسيد أبايات سفير
الهند في القاهرة ●● الجدلية بين هيجل والماركسية
المعاصرة ، حوار فكري جريء ورأى جديد للأستاذ اسماعيل
المهدوى ●● ميرلو بونتي وفلسفة الإدراك الحسى ، للأستاذ
محمد كمال الدين .

●● محاورات في الفنية الحديثة ، تحليل نقدي هادف
لمحاورات الفيلسوف جود في مزرعة الحمقى ، للأستاذ
محمود محمود .

●● أزمة الرواية في أدبنا المعاصر ، مناقشة نقدية واعية
لأزمة الرواية العربية الحديثة للدكتور أحمد كمال زكى
●● الأسطورة في أدب أندريه جيد للأستاذ فاروق فريد .

●● صلاح عبد الكريم وفن التحت الحديث ، تقديم نقدي
للفنان المتعدد المهارات للأستاذ مسمى الشاروني .

●● فريد أبو حديد والرواية التاريخية ، تحية توثيقية
للأديب العربي الراحل للأستاذ عبادة كحيل .

●● مع العقاد ، مارسيل إبييه ، معرض الحفر
الفرنسي ، قصر الشوق ، فاروق خورشيد .

فهرس الفكر المعاصر

مارس ١٩٦٧ فبراير ١٩٦٨

هَذَا العدد

يبدأ العدد كالمعاد بالتيارات الفلسفية وهي في هذا العدد مؤلفة من ثلاث مقالات أولها قيس من فلسفة غاندي وهي مقالة يرسلها إلى المجلة أن نشرها للسيد أيا كانت سفير الهند في القاهرة ، فهو فوق مكانته الأدبية والسياسية للميد غاندي ولهو الرسل يغاندي صلة شخصية كان من شأنها أن يجري حديثه عن هذا الرقيم الشرقي الكبير حديثا فيه اللسة الخيمية التي لا يستطيعها إلا من يصدر عن تجربة حية ، وفي هذا المقال شرح لموقف غاندي من سياسة عدم العنف الذي اشتهر بها في العالم كله ، والذي استطاع بها أن يحرر الهند من المستعمر البريطاني فحسب ، بل استطاع كذلك أن يربى بها شعبا عظيمانيّة تتفق مع تراثه العظيم . وإن القارئ يخرج من هذا المقال وقد عرف واحد واحد بانحدار نفسه مع حوله وما حوله ، هو الوسيلة الوحيدة التي تخرج ما قد كمن في باطنه من محبة ورحمة ، ففى فقدان الإنسان لذاته مندسجا في خدمة غيره ألما يكمن جوهر الحياة . وبعد ذلك ينتقل القارئ الى المقالة الثانية من الجدلية بين هيغل 'والماركسية المعاصرة' وفيها يؤكد الكاتب نسبة هذه الفلسفة من حيث أسسها وأصولها الى هيغل، إذ لم يكن للماركس منها إلا استخداما في ميدانه . ذلك أن هيغل هو الذي وضع المنهج الجدلي ثم جاء فيورباخ ليستخرج من هيغل فلسفة مادية فتمهد الطريق بذلك أمام ماركس ليضم الجانبين مما في مادية جدلية تنسب إليه . وليس في ذلك ما ينتقص من شأن ماركس لأنه هو نفسه طالما نسب الفضل لصاحبه بل وطالما رفض كذلك أن يمتلئ بأسماء مذهبية حتى لو كان الاسم المذهبي هو كلمة الماركسية نفسها، ولكم سخر من أطلقوا على أنفسهم اسم الماركسيين قائلا أنه أبعد ما يكون عن أن يصبح ماركسيا بهذا المعنى . ولعل أنفع ما ينتفع به القارئ من هذا المقال أصرار الكاتب على أن العلم الاشتراكي كيان يتطور وينمو مع كل ثورة جديدة ، وليس هو بالقالب المتحجر الذي لا يؤثر فيه من الزمن وتغير الأحداث . وأما المقالة الثالثة في هذا السبب فهي عن الفيلسوف الفرنسي ميرلوبونتي وفلسفته الخاصة بالادراك الحسى ، ومنها نتعلم أن الإنسان الفرد لا وجود له على الإطلاق إذا لم يخرج من ذاته المفردة ليتصل بالعالم وبالأخرين ، لأن مثل هذا الاتصال هو الذي يخلق فيه اهتماماته بالحياة ، ولا يبقى ذلك أن يكون علم الإنسان بالعالم وبالناس مستندا من علم الإنسان بنفسه ، وهكذا ترى أن لا وجود للإنسان بغير الكون ولا وجود للكون بغير الإنسان .

وهنا ينتقل القارئ الى باب آخر من فلسفة الحضارة وفيه مقالة واحدة من الفيلسوف البريطاني جود في كتاب أخير له. يسمى « محاورات في زمرة الحقيقى » يتناول فيها أوضاعا كثيرة من أوضاع المدنية المعاصرة ، ليسلط عليها أشعة النقد فيميز فيها الجانب الطيب من الجانب القبيح . فنجد هذا الفيلسوف أن الإنسان ليس مجرد ممدة تتلقى بالطعام ، وإنما هو كذلك بل هو فوق ذلك روج تحتاج الى غذائها من معين الجمال ، ولا يكون ذلك إلا اذا سمحت وتسامت عن الأرض وشرورها ؛ لا فرق في ذلك بين صفوة وسواد إذ من الخطأ الجسم أن يظن بأن ذلك النقاء الروحي مقصور على فئة قليلة بعينها نظرت بقسط موفور من الثقافة ، بل هو نصيب كتب للإنسان من حيث هو كذلك ما دام هذا الإنسان قد صادفته الظروف المواتية في نشأته وتربيته .

وبعدئذ ينتقل القارئ الى باب الأدب ونقده فيجد مقالين جديرين موحيتين أو لهما من أزمة الرواية في أدبنا المعاصر ومند كاتب هذا المقال الجريء والجديد مما ، أن الرواية التقليدية بكل ما فيها من مقاييس ومعايير لم تعد مما يعنى به الجيل الحاضر ، وهو الجيل الناصر على كل تقليد ، لذلك كان من الطبيعي بالنسبة لكاتبنا الروائيين أن يقيموا واضهم الجديد وأن يصنعوا عنه صدورا جديدا لا بدافع الرصد والتسجيل ولكن بهدف التطوير والتغيير ، فالرواية العربية في رأى صاحب هذا المقال لم تتطور كما كان ينبغي لها أن تتطور وثانيتهما من أسطورة « لسيوس » كيف استخدمها أندريه جيد استخداما شائقا وأثمة ليقول من طريقها ما يريد أن يقوله ؟ ولا غرو فان الأساطير القديمة خير زاد يولى للكاتب المعاصر شكلا أدبيا معدا على أكمل وجه وما عليه بعد ذلك الا أن يصب فيه المضمون المصرى الذى يعبر به عما يريد التعبير عنه ، كأننا هذه الأساطير بأبطالها وأحداثها رموز خالدة يبلو الزمن ولا تبلى هي ، ولكل عصر أن يرمز بها الى ما شاء من حياة عصره .

ويخرج القارئ من هذا الى باب الفن ليجد مقالا عن فنان مصرى معاصر ، أبرز نفسه في عالم النحت الحديث بروائمه النحتية التى عرف بها كيف يمزج بين أصول الفن ومتمتع النفس ، والذي عرف به كذلك أن يخرج من مادة الحديد (والحديد هو مادته الخامه) مضمونا فيه الاشارة القوية الى عصر التصنيع الذى نجتازه ، وفيه كثير غير ذلك من الاشارات التى تربط فنه بعصره وبطأوليتا ، وليس هو بالفنان التجريدى الخالص ولا هو بالفنان التشخيصى الخالص ، ولكنه عرف كيف يكون تجريديا تشخيصيا في آن معا .

أما باب الفكر العربى المعاصر ، ففيه اليوم حديث من أدب قصاص. فقدناه منذ قريب هو الفخور له محمد فريد أبو حديد ، الذى كان رائدا في الرواية التاريخية التى استغلها ليخرج من ثناياها جوهر الروح العربية كما عرفت في الأساطير وفي التاريخ على حد سواء على أن أدبنا هذا كانت له كذلك زيادة في مجالات أخرى منها الشعر المرسل ، إذ لعله أن يكون من أوائل من استخدموه حتى لقد استحسنت في محاولته الأولى في هذا السبيل أن يخرج شعره غير مهوور باسمه ليرعى من بعيد ما وقع هذا اللون الجديد من الشعر على الناس وذلك كله فضلا عن الدور العظيم الذى أداه معلما وادعيا الى الخلق الكريم نظرا وتطبيقا .

وأخيرا تحية اللقادات الشهيرة المنة لظالم فيها في هذا الشهر من المقاد بمناسبة الذكرى الرابعة لوفاته ، وعن مارسيل إيميه الكاتب المسرحى الذى فقدته الأدب الفرنسى المعاصر منذ وقت قريب ، ثم من معرض الحفر الفرنسى الذى شهده القاهرة في الشهر الماضى وشهده الإسكندرية في هذه الأيام ، وكذلك « قصر الشوق » الجزء الثانى من ثلاثية الكاتب الكبير نجيب محفوظ وهى الرواية التى تحولت الى فيلم سينمائى ، وأخيرا من رواية « على الزريق » للكاتب فاروق خورشيد .

نعيس التحية

تيارات فلسفية

كان يوما باردا من أيام نوفمبر ، وكنت في طريق من دارمسا ٤ في أرونتال. كنت ٤ إلى سيلجرام ٤ حيث أتى الفيلسوف غاندي يستلم طاقته . ولم تكن المرحلة في تلك الأيام والظروف ذات بارحة الفلانة ٤ ولكن الطريق بينهما لم يأتى يستلج إلا للفرصة التي نجريها أحيانا . ومع ذلك فقد استطعنا أن نلتصق لمساءلة في مرة من مرات ثورة ٤ ٥ أبريل ٤ سنة ١٩٤١ ٤ جعلت جيتي وترياح مسرعة ٢ فردي على خمسة أميال في الساعة ٤ وهكذا أخذت منا هذه الرحلة المداينة قرابة ساعة في جو بارد يتلج الوجوه .

لقد كنت في محطة يستنى أين صا إلى الفيلسوف غاندي ٤ إلا أن أين قد أتى في نوفمبر سنة ١٩٢٨ من مزجه على أساطير متفادى الفكر في ولاية أتي الفيلسوف دعيا ملخص عواكته . ومع لم تلك صيد إلى بعية الشمس إلى الفيلسوف غاندي الشمس مدعه التصح ليما يجب أن يستلج فرائض جديد فولاة أركند الصغرة يتفحص سولا المائل من السلسلة فرائض عليه مسورة صلية ٤ الفقه كان أين أول ما كان من حكم أديت الصغرة يستلج رايه على التتالي من سلطته كترورة لمصالح الشمس . وألا كان مائل هذا التتالي ملحقا مع الفاليد أديت الصغرة لكان كان حلقا كورا ٤ لا يتلج من السياسة التي كانت أسير تايها المكونة الميراثية في الهند في تلك الوقت والتي كانت تصنع أكرام التواكبات الهندية على فكرة غير الآرية والآثورة أكرام ٤ . ولكن ٤ لما وقد جعلت أين رايات المكونة الآريانية ٤ والعصا ٤ فقد رأى أين سكرتيره بتسمية الفيلسوف غاندي على يكون التتالي مع سلطان مولا كاتلا ونيانيا .

وكانت الأفكار تتدلى في على وألا أمير مصري للتشولة في سمية واحد من أكرام لمداء الأكرام ٤ هو جاجونال جاج ٤ وكنت قد عدت على أكثر من الجفرا بعد العام فرائض ليما . فلتسعد كاتلا تلك السنة ٤ سنة ١٩٢٤ ٤ لتفقد مسوتا من الأكرام والمعدون التي كان عشرينها على دوسوليس في أوروبا والفرنسية ٤ بالخاصة إلى عناصر الغري من قوى المعدون والرجعية كانت في الحلق نهر برامسا في كرجام أديت وأسبيا والرتية .

وكانت أساق نفسي وألا في الطريق ٢ غري ١ أكرام منذ هذا الرجل المصور التتالي الذي يتلج في سيلجرام جرجاب على هذا المصداق والمصور الذي كانت مراكم لردفهم من حوالية فرق كرتية ملا ٢ وكنت يستلج الفيلسوف غاندي أن يراجعه مكر دوسوليس ٤ وكنت لفلسفي قبل البريطانيين أكثر مصمرا رودة ٤ ولكن فلسفي هذا الذي جفروا إليه فائدي من التزود من العلف أكثر ملحة كتراف كاتلا وقد يكون قد حصل في كتراف التي كانت تعود أوروبا في ذلك الوقت . ثم عدت أساق لنس ١ أكرام في جبية هذا الرجل المصور الذي يترونا

قلب من فلسفة غاندي



● أن كل ما يرفق في الفيلسوف المصور وكل ما يتلج عليهم الكثرة على التتالي ٤ ويصنع على القافية السنية ومصورهم تحمل الأم الجبيلي من فائه أن يقره إلى الاستلج .

● ألا لم يستلج الرد أن يتلج الصل أو المعدون أو التتالي من طريق أديت من التتالي يتلج على الفصيلة والاستلج من التتالي جايه تسليته عودا ولا الفيل التتالي .

أبي
سفير الهند في القاهرة

لانه يمدنا بأن يجعل من الهند دولة عظيمة وقوية ؟ هل المظلة والقوة هما اللتان مستهوانتا اليه والى ما ينادى به من تجنب العنف ؟ هل المهاتما غاندى يفسى على قتل الهنود شعورا جديدا بالخضر والفرحة يلهب مشاعرهم ؟

ولم يتسع الوقت امامى لكن اربب هذه الأفكار والاحاسيس والسقيا . فلقد كان غاندى شديد الحرص على المحافظة على مواعيده فلا يستأخر مواعده نصف دقيقة ولا يستقدمه نصف دقيقة ، بل كثيرا ما كان يتوقف وهو فى منتصف الجملة ليحلم لزاثيره أن وقتهم قد انتهى . ولذلك فنى **الدقيقة** المحددة للقائنا سمح لى بأن ادخل عليه فى عشته المتواضعة الجميلة التى اختار أن يقيم فيها .

كان منهماكا يقول على عجلته ، فلما دخلت عليه فى حجرته الصغيرة النظيفة ذات الأثاث البسيط دمانى الى التربع امامه فوق الارض . وانحنيت انحناء كبيرة وأنا ادعو الله ان أجد فى عدم العنف الذى يدعو اليه قوة تلهمنى . ثم جلست . وكان أول سؤال وجهه الى من ابى . سألنى عن صحته ، وقال انه قابله مرة أو مرتين وأن لم تتح له الفرصة كى يتحدث اليه ، ثم سألنى بأسلوبه البسيط الفكه اذا كنت حريصا حقيقة على تنفيذ ما يقترحه أبى من نقل سسلطته الى الشعب . واجيبته ، أن المسألة تخمن أبى وهو وحده الذى يستطيع ان يقطع فى ذلك براى ، فان أبى - لا أنا - هو الذى يملك السلطة التى يريد التنازل عنها . وانطلق غاندى يشرح لى ان **السلطان** ، فى الهند التى يحكمها الأمراء ، وفى كل مكان آخر ، من شأنه أن يؤدى الى **الصدام** ، وأن **السلطان** الذى يتركز فى يد فئة قليلة من الناس أو فى يد فرد واحد لابد ان يخلق مزيدا من **الصدام** ، ذلك أن **السلطان** الذى يتركز فى يد فئة قليلة يفرض اصحابه **بالمحافظة** عليه عن طريق **العنف** ، فإذا أراد المرء ، على حد قوله ، أن يهيء السلام فى مجتمع من المجتمعات وأن يتفنى على التوتر وعلى كل أسباب **الصدام** فان واجبه يقتضيه **توزيع السلطان** ، السياسى والاقتصادى على حد سواء ، فلا يجعله مركزا . ثم أضاف : ولن يكون أو **المجتمع** البراءة من العنف حكومة ، بل الشعب هو الذى سوف يمارس **السلطان** مباشرة .

لم استطرد يقول : « هل والدك على استعداد أن يبنى فى ولايته مجتمعا مبرا من العنف بالتنازل من سلطانه وسلطانه وتوزيعهما على جميع القرويين ؟ واجيبته ، لعل من الخير ان يوجه هذا السؤال الى أبى نفسه .

وأن هى الا أيام معدودات حتى كان أبى قد وصل الى سيلفاجرام وتم وضع دستور جسيدي يقوم على اللامركزية وعلى توزيع السلطة بين القرى المائة التى تتألف منها ولاية أوند . وسألنى المهاتما غاندى هل انتوى ان اكون أول العاملين على وضع هذا الدستور موضع التنفيذ ، وهل أفضل ، وقد عدت من إنجلترا ، أن اعيش فى مدينة كبيرة ، وأن استغل الناس ، وأن استمتع

فى شجاعة واقدام فى جهادنا من أجل الاستقلال الاجابة على كل مشاكل العصر الصناعي الحديث ؟ أريدنا أن نعود الى المصور القديمة ، وأن نميش من غير مشغوعات حديثة أو آلات مصرية ؟ أهو يقودنا الى الوراء نحو مصر بناهض العلوم ويتجالى مع الانبياءات العلمية الحديثة ؟

قوة عدم العنف

نعم ، لقد كنت أعجب فى عقلى : أية قوة تلك التى كانت للمهاتما غاندى على عقول الهنود فى ذلك الوقت ؟ ولذاكرت أن صوم المهاتما غاندى وحركاته السياسية وأنا طالب فى الهند بعد لم يعدنا فى نفسى أى الر ، وأن كثيرين مثلى لم يجدوا فى نشاط غاندى من أجل أحداث نورية قوية ما يلهب مشاعرهم . ولكن سنة ١٩٢٨ كانت غير سنة ١٩٢٩ . فهناك كثيرون مثلى كانت تعاليم غاندى قد اجتذبتهم كما يجتذب المناطيس الحديد . وعجبت مرة أخرى : أية قوة تلك التى يتمتع بها ؟ أهى القوة الكامنة فى عدم العنف الذى يفسون اليه التى تجتذبنا ؟ أم أنه وعده بأن يجعل للهند شخصية جديدة ؟ وسألت نفسى : ترى ا هل يشدنا المهاتما غاندى اليه



ج . ل . نهرو

غاندي كان يدعو دائما الى اتخاذ موقف لا هوادة فيه
ازاء الظلم والعدوان ، ويقول في ذلك : اذا لم يستطع
المرء ان يقاوم العنف او العدوان او الظلم من طريق البعد
عن العنف بأسلوب قوى الشجاعة والاندفاع لمن الواجب
عليه مقاومته بقوة اذا اقتضى الحال ، وان كانت مقاومة
العنف بالعنف على هذا النحو لن تقهر العدوان
او تقضي عليه قضاء تاما ، ولذلك فإن « واجبك يقتضيك
ان تتجنب ذلك » ، واسترسل غاندي يبين طريقة ذلك
فوصفها بأنها تهجير شامل لمسك المستغلين والظالمين
انفسهم وقال انك اذا حاولت ان تحل الخلاف والصدام
دون قسب او كراهية ، ودون حسد أو خوف ، فان
القدرة الكامنة بداخلك ، وهي ليست الا امكاسا
لقدره الله ، سوف تؤثر في أولئك الذين يتسبون في
الصدام فاذا هم يجلبون من اصنامهم الاستغفالية
او المدوانية لم لا يثبثون ان يكفوا عنها .

وهناك يتساءل الناس : من يستطيع الرجل العادي
في حياته العادية ان يستخدم عدم العنف كي يثير ملائحته
الحالية بزملائه في الانسانية التي تسبب حالات الصدام
والاضطراب الدائمة في الوقت الحاضر ؟ وهل هنالك
الصدامات وهذه التناقضات الملية بالغضب والكراهية

بمطالب الحياة وملاذها ، وان أجرى وراء السلطة والمراكز
الرئسية وما يستتبعه ذلك من المنافع . ولكن اما وقد
وضع سؤال بهذه الصيغة فقد أصبح لزاما على ان اقول
(لني اسعد واشرف بأن اعمل في القوية لتنفيذ الدستور
الجديد . ثم عاد يسألني اذا كنت حقا ساطيع اوامره
في غير تردد . وسألته بدوري اهو « دكتور » يملئ
ارادته ، فاجاب ضاحكا : ان علي كل من اراد ان يكون
تابعا صادقا من ابراع عدم العنف ان يكون مدبرا على
النظام ، فاذا كنت غير مستعد لهذا التدريب قلن يكون
في مكنتي العمل على تنفيذ برنامج عدم العنف . ثم راج
يشرح لي اساليب النظام التي تضمن على العاملين في
ميدان عدم العنف ان يلتزموا ، قال ان اول ما يجب
ان امد بالتزامه هو الا اغضب ابدا ايا كانت الظروف
او الملبسات ، والا احمل حقدا في قلبي او اسحق للحد
بان يبدو في عمل من اعمال . ثم استطرد : يقول اولاً ،
ان من يعمل في ميدان عدم العنف لا يستطيع اداء عمله
الا اذا كان عقله خاليا من الشهوات كالشبع والكراهية
والغضب والحسد ، ثم ثانياً ، ان علي ، ان انا اودت
ان اكون جنديا من جنود عدم العنف ، ان اساعد في بناء
مجتمع جديد يسوده الولام والسعادة والجمال وينتدى
بهذهنا جميعا ، وان احسن باندمجي قلبا وقلبا مع أقل
الناس شأنا واشدهم لقرا : مع الفلاحين والعمال
والمثوبذين والطبقات الدنيا من الناس . واثن ، كما قال ،
فان علي ان اترك حياة الرغد في قصر ابي ، والا اطعم
الا اما يطعم منه الفلاح والعمال ، والا ارتدى من اللباس
الا ما غزلت خيوطه بيدي ، والا ازيد مصروف الشهرة
على خمسين روبية (سبعة جنيهات) . ولت له انني
على استعداد لهذه التجربة ولكن علي في الوقت نفسه
ان يفسر لي لم كان هذا النظام لازما ، فقال : انك اذا
لم تشعر بانك مسئول مسئولية كاملة ، وانك جزء مكون
من المجتمع الذي تعيش فيه ، واذا لم تحس بالسعادة
والحزن ، وبالأمال والأمان ، التي تجيش في صدر
الرجل العادي ، قلن تستطيع ان تخدم الشعب ، ولن
يكون في مكنتك ان تعمل من اجله . ان الشعور بالانتماء
في كل ما حولك هو الذي يدفع ما بداخل نفسك من محبة
ورغبة الى العمل ، ولن تصل الى جوهر الحياة عند
حالة الناس الا اذا اقتدت نفسك بان تتناول من ذاتك
المنفصلة ومن كل شعور بكيانك المستقل .

الاتعام مع الناس

وسألته : ولكن كيف يستطيع المرء ، بالتحمله مع
الناس ، ومشاركتهم في مشروعاتهم ، وفي أعمالهم ، وفي انبيهم ،
ان يسهم في إزالة أسباب الصدام والاحتكاك التي تحيط
بنا ؟ وحدثت اليه في هذا الصدد من الاسبريالية ومن
استغلال الانسان للانسان ، وبكلمات ردة : ان البطلان
والاستغلال مما لا يجوز التفاوض متنا ، وكذلك العدوان
في جميع صورته واشكاله يجب مقاومته . ذلك ان الهامنا

والعنف يمكن ضبطها دون أن يكون لها رد فعل من العنف ؟

ان من الواضح الذي لا يحتاج الى دليل أننا نستخدم عدم العنف بالفعل في حياتنا اليومية من وقت الى آخر ، وان كان في حدود مشيقة . فكل مجتمع مجتمعاتنا ، البدائية والحضرية على السواء ، تنشئ القوانين واللوائح لتنظيم علاقاتنا . بل حتى قوانين الردد ذاتها لا تخرج عن ان تكون نوعا من انواع تنظيم المجتمع في صورة تجنيه العنف . كذلك القانون المام الذي يناقشه ويبحثه اعضاء المجتمعات المتقدمة على نطاق واسع ان هو الا تعبير من رغبة الانسان في البعد عن العنف بقدر ما هو تعبير كذلك من كرامة الانسان واحترام الفرد للفرد . وهكذا فان جميع المجتمعات المتحضرة ، على الاقل في نطاق حدودها السياسية ، وعلى الاقل بالنسبة لبعض قطاعات سكانها ، تحاول أن تنشئ مثل هذه القوانين وتحرم على تنفيذها . ولكن الصعوبة تنشأ بطبيعة الحال حين يمر المجتمع بعملية خفلة سريعة ، كما هو الحال في الدول اللارو اسيوية وفي عالم الدول النامية . ذلك ان القوانين التي كانت ترمي بعض النظم القديمة البالية وتحمي علاقات مميته بين الفرد وملكياته ، وبين الدولة والملكية ، وبين الفرد والفرد ، كان لابد لها أن تتغير كلما حدثت تغيرات ثورية في المجتمع . وفي هذه الفترة « الوسيطة » التي تمر بها تلك المجتمعات ، حين تكون عملية التخلخل لم تستكمل مداها الى آخره وعملية البناء الحقيقي لم تبدأ بعد ، تقوم صمومات حجة في سن القوانين وتنفيذها . ومع كل ذلك ففي مجال واسع من العلاقات وأوجه النشاط التي تقوم على الاتفاق المتبادل - كما يحدث بين العمال وأصحاب رؤوس الاموال ، او بين الفلاحين وأصحاب الاراضي ، او بين الحكومة وأصحاب الاملاك - يمكن الوصول الى ترتيبات ونظم جديدة دون الانجذاب الى العنف . كذلك التحكم يمكن الافادة منه الى حد كبير . على ان الاتفاق المتبادل ، او التحكم ، او وضع القوانين ، كل ذلك يحتاج مع ذلك الى اوضاع خاصة يكون فيها الافراد الذين يتألف منهم المجتمع على استعداد للبحث والوصول الى احيات يرضونها . اما حين نضمد مثل هذه الاتفاقات المتبادلة فلما يقع الصدام لا محالة ، وهنا بالذات يجب ان ننفس المجال امام عدم العنف كي يعمل عمله ، اذ اني يتأني لعدم العنف أن يكون له اثر اذا كان القانون لا ينفذ ، والمتناقضات في المجتمع تشدد وتبقى ، والاتفاق المتبادل يتعثر ويضعف ، بل اذا كانت الكراهية والغضب والكراهية تستشري بين الناس ؟ فهل هناك اذن صيغة خاصة ، او طريقة خاصة ، لاستخدام عدم العنف ؟ ثم ما هي « اساليب نظامه » على حد قول الهانها غاندي ؟ هل هناك حدود لاستخدامه ؟ هل هناك ظروف يكون فيها عدم

العنف مديم الجدوى ؟ وهل في مثل تلك الظروف تصبح القوة والبطش والأرهاب والنظم الطريق الوحيد الذي لا طريق غيره ؟ .

فلسفة الساتياجراها

ثم ثمة سؤال آخر كثيرا ما يجري على السنة الناس ، فهم يستأهلون هل تمكن ممارسة عدم العنف في المجال الدولي ؟ هل يمكن أن يكون عدم العنف سلاحا فعالا في القضاء على التوترات والمنازعات بين الدول ذات السيادة . ان الدول ذات السيادة كثيرا ما تلجأ الى التحكم او الاتفاقات المتبادلة في حل مشكلاتها ، ومبدأ التمايش السلمي الذي اقتره ماهادة اليانسيلا - وما تضمنته هذه الماهدة من المبادئ الخمسة التي تعتبر دستوراً للسلوك بين الدول المتحضرة كما حددها الهانديت لهر ووشوان لاي سنة ١٩٤٨ ، حين كانت الهند والصين تأملان أن يقيما عهداً جديداً من التعاون والسلام - لهو دليل يكشف الى حد ما عن الإيمان بضرورة حل المشكلات والتوترات دون اللجوء الى استخدام القوة .

كذلك أسفرت الحرب المالية الأخيرة عن انشاء الامم المتحدة ومن اعلان بأن الناس لن يلجأوا بعد ذلك الى العنف والى القتل على نطاق واسع . فلقد كان هذا توكيدا آخر لإيمان الناس بحكمة البعد عن العنف . ولكن واحترى ! ما أضف ذاكرة الناس !

على ان غاندي كان يشدد دائما على أنه لا سبيل الى ممارسة ذل « اهيسا » (« ا ») منها لا و « هيسا » منها لا تقتل أو تؤذي على وجهها الاكمل الا عن طريق التدريب والاعداد ، ومن ثم فقد وضع في خلال ممارسته لعدم العنف ناموسا للسلوك والنظام ينبنى على كل





« **سانيا جراهي** » (أي كل من يتمسك بالحق ويعتمد
المنف) أن يتبعه ، حتى لقد اضطر في إحدى حملات
عدم العنف التي قاد فيها الشعب ضد بريطانيا في
سنة ١٩١٩ ، احتجاجا على قانون رولات - وهو قانون
قصد منه سلب الشعب جميع حرياته فأباح للحكومة
البريطانية في الهند سلطة القبض التعمدي واحتجاز كل
من كانت تحوم حوله شبهات وطنية الى الاعتراف
« **بفضائله الجسيم** » ، إذ كان قد جعل في حسابه أن تكون
هذه الحملة ضد هذا القانون الفاشم مبراة من كل منف،
فلما علم أن عدم العنف تفضمت أركانه وانقلب الى
عنف من جانب الجماهير أدرك على الفور أن الشعب لم
يكن قد أمد أهدادا كائيا بعد لممارسة « **السانيا جراهي** » ،
أو بمبادرة أخرى الإصرار على الحق والجد عن سبيل
المنف ، وعلق يقول « **لقد أدركت أنه لكي يكون الناس**
صالحين لممارسة العصيان المدني لابد لهم من إدراك
مفهومه العميق أدراكا صحيحا ، وإذن فلا بد من تكوين
فرقة من المتطوعين ممن صفت قلوبهم واختيرت نفوسهم ،
أولئك الذين يعرفون الشروط الدقيقة التي تقتضيها
ممارسة « **السانيا جراهي** » - الإصرار على الحق والجد
عن العنف - ومن لم يستطيعون أن يشرعوا ذلك لعامة
الناس ، وأن يوجهوهم الى الصراط المستقيم بيقظتهم
الساهرة » .

لقد كان لدى المهاتما غاندي من الشجاعة ، كلما بدا
حملة من حملات عدم العنف ، ما يجعله ينهي الحركة ويمود
الى مؤلته تطهيرا وتكريرا اذا شعر بأن شيئا من الغضب
أو الكراهية ، أو أقل مظهر من مظاهر العنف ، قد أخذ
يتسرب اليها ، وفي الحملة المذكورة التي بدأها في
سنة ١٩١٩ كان قد وضع قواعد أساسية يتعين على
أتباعه التزامها ، وهي قواعد كان قد وصل اليها قبل
ذلك وهو يرفع لواء الجهاد ضد قوانين التفرقة العنصرية
في جنوب افريقية . كذلك كان في كل مراحل جهاده
يشجع الاعتماد على النفس ولا يسمح بأي عون مالي لحركة
العنف إلا ما جاءها من طريق المطبوعات وبيع الكتب
والجسولات .

وكان يترك المبادرة في كل مرحلة من المراحل الى من
وصل من أتباعه الى مرتبة « **السانياجراهي** » ، فلذا
انحرف الناس أو انغمسوا في عمل من أعمال العنف في
فترة من فترات الاستعراة نتيجة للأساليب الفاشمة التي
كان يستخدما البريطانيون جعل ذلك اختبرا صحيحا
لقدرته هذا « **السانياجراهي** » على السيطرة على مشاعر
الجماهير . بل أن قدرة السانياجراهي على السيطرة على
مشاعر الجماهير كانت نفسها عاملا يدفع الى مزيد من
تطهير النفس . وقد احتق كذلك البريطانيون بطبيعة الحال
ودفعهم الى مزيد من الأساليب التعسفية والإجراءات
انتقاسية .

مزودة تولستوى

وكان غاندي قد أنشأ وهو في جنوب افريقية معهدا
خاصا أطلق عليه اسم « **مزودة تولستوى** » مهمته تدريب

العاملين في علوم عدم العنف . فلما كان في الهند أنشا
معدا كبيرا من هذه المعاهد في طول البلاد وعرضها ، كان
كل واحد منها يعرف « **بالآشرم** » ، وكان الهندوس
والمسلمون ، والسيخ ، والمجوس ، والمسيحيون
واليهود ، يعيشون فيها ويؤدون مبادئهم في أخوة كاملة
بل لقد كان كل دين من هذه الأديان ممثلا في الآشرم
وفي كل صباح ومساء تبدأ الصلاة بتلاوة من أي اللكم
الحكيم ، ومن البهاغاود جيتا (تعاليم الهندوسية) ، ومن
جرائنا صاحب (كتاب السيخ الديني) ، ومن
الانجيلس ، ومن كتب البوذيين ، كما ترتل الترانيم
الدينية . وهكذا كان « **الآشرم** » رمزا مصغرا للوحدة
التي كان ينشدنا غاندي ، وأسلوبا من أساليب التدريب
التي كان يريد تلقينها لكل فرد وهو يعد لممارسة العمل
المنزه عن العنف .

وكان غاندي في جميع حركات عدم العنف التي تولاها
يحرص على أن يبلغ خصمه بطلانيته في وضوح كامل ودقا
شاملة ، فلا يلجأ الى حملة من حملات العصيان المدني
أو عدم العنف إلا بعد أن يكون قد استنفد جميع الوسائل
الأخرى ، من مناقشات ، الى أحاديث ، الى التماسات ،

لخصه أي مرارة أو غضب أو خوف أو امتهان بسبب الوسائل والأساليب التي يستخدمها ضده . كما يجب عليه في كل مرحلة من مراحل العمل المبرا من العنف أن يترك الباب مفتوحا للوصول إلى اتفاق أو تسوية شريفة .

كذلك لا يجوز « للسانجراهي » في أية مرحلة من المراحل أن يزيد على طلباته الأولى التي تقدم بها ، والا إقراه ما يلقاه خصمه تحت ضغط الأحداث أو تأثير الرأي العام بالتصايد في زيادة هذه الطلبات ، ومثل هذا السلوك لا يليق « بالسانجراهي » ، ولا يجوز له أن يعتمد اليه .

وعلى « السانجراهي » كذلك ، في خلال كل عمل من الأعمال المبراة من العنف ، أن يحرص على ألا يضع خصمه في موضع حرج أو أن يتخذ من موقف خصمه الصعب وسيلة يكتبب بها ميزة عليه ، ولهذا فقد انتهى فائدي حملة عدم العنف الشهيرة التي قادها وهو في جنوب أفريقية احتجاجا على التمييز في بعض الضرائب حين اضطرت الحكومة إلى مواجهة اشراك كان قد نظمته الموظفين الأوروپيون في المصانع ، وأرجأ الحملة إلى أن ينتهي الاضراب ، وصرح علنا بأنه يأبى أن يتخذ من الموقف الحرج الذي كانت تعانيه حكومة جنوب أفريقية في ذلك الوقت وسيلة لتحقيق منفعة عاجلة لخصمه . كذلك في خلال حرب سنة ١٩١٤ ، فقد أوقف فائدي حركته من أجل الاستقلال لأن الحكومة البريطانية كانت في موقف حرج بل لقد عرش أن يجمع المستوطنين للجيش .

على أن من واجب « السانجراهي » في نفس الوقت أن يتحمل علنا ومن طيب خاطر الشقاق أو القوانين الظالمة أو مواقف العنف التي يفرضها عليها خصمه ، فعذاب النفس دون الحاق الأذى بالخصم فيه تطهير « للسانجراهي » كما أنه جذير بأن يحدث أثرا في نفس خصمه .

أن إتران عقل « السانجراهي » وطعامينة نفسه لا يجوز أن يكل بهما شيء . وحتى حين يرتكب الخصم معه أعمالا وحشية أو ينزل به مشاق غير انسانية فإن احتفاظ « السانجراهي » بالسكينة والعبر والصبر في أفعال قلبية من أولى واجباته التي لا يجوز التخلي عنها . وفي نفس الوقت ينبغي عليه ألا يفقد شجاعته أو يتخلى عن موقفه الذي اتخذته في بداية الأمر . أما حين يكون عدم العنف مجردا من التمسك بالحق والاصرار عليه فانه يفقد مسفته ولا يزيد على أن يكون جيتا . كذلك التمسك بالحق والاصرار عليه اذا تجرد من عدم العنف فلا يكون له اثر إلا زيادة الصدام والتوتر . وإذا لا بد أن يسير الحق وعدم العنف متشابكين جنباً إلى جنب .

وحتى اذا خدعك خصمك المرة تلو المرة فواجبك ان تهيبه له فرصة أخرى كي يثبت الخير الكامن في نفسه ويكتشف من صدق عهد والسياسة ، اذ لا يجوز لك وقد أدركت ان خصمك في جذير بالثقة أن تعطيه الفرصة كي

الى اجراءات قانونية ، الى وساطة . فكان في كل حملة من هذه الحملات يبدأ بالكتابة الى الحكومة أو الى الخصم ايا كان وارجا الصلح من المصمم أو الأمر الذي يثير الاعتراض ، ثم يمدح عن طريق الكتابة في أعمدة الصحف وغيرها الى خلق جو مناسب بين العامة يساعد على بلده حملته ، كما كان يحرص دائما على أن يكون هذا الجو نقيا لا ينطوي على أي كراهية أو غضب أو صلف أو شعور بالاستسلام الى الحكومة أو على الخصم كائنا من كان . سئل فائدي مسرة عن الأسلوب الذي يتبعين على « السانجراهي » : أن يسلكه فعاد يسأله الى أول حملة من حملات العنف التي نظمتها في جنوب أفريقية خلال السنوات العشر الأخيرة من القرن الماضي ، واستطرد يشرح لنا كيف كان يستمد في دقة وحرص لحملات عدم العنف التي شنّها ضد القوانين العنصرية في جنوب أفريقية ، فكان يبدأ حملته بعملية دقيقة من عمليات تطهير النفس ، اذ كان على كل « سانجراهي » قبل أن يبدأ العمل أن يظهر عقله من الغضب والكراهية والكبرياء ومن كل شعور بالاستسلام على خصومه . ثم يحاول أول الأمر أن يقتنع خصمه بمدالة القضية التي يجاهد من أجلها وما تنطوي عليه من حق ثم يتبع ذلك بإرسال المكنتسات اليه وبمحاولة مقابله ، فإذا لم تنجح مساهبه لجأ الى اصحاب التفاوض يطلب اليهم التوسط عند خصمه . وكان فائدي يصر على أن يؤدي « السانجراهي » كل ذلك في تواضع جم دون أن ينحرف عن سبيل الحق الذي يتبعين عليه ان يسلكه في دقة كاملة في جميع الظروف . ثم فلفيد كان فائدي يصر على ألا يكتلب « السانجراهي » في أي طرف من الظروف بل ولا يسمح للذلل بأن يراود عقله أو يشي قلبه .

فإذا فشلت هذه المحاولات الأولى التي يبذلها « السانجراهي » عن طريق الوساطة والتحكيم والالتصام وجب عليه أن يختبر علنا جميع الوسائل التي ينتوي استخدامها في حملة عدم العنف لكي يتوصل من انبا كلها وسائل لطيفة ، اذ كان الهامنا فائدي يؤمن بأن الهدف هو الوسيلة ، فيشر الوسيلة الطيبة لا يستطيع الانسان أن يحقق هدفا طيبا . ولذلك فلي كل حملة من حملات عدم العنف التي قام بها كان يختبر وسائلها اليها في سبر واثانة وتحليل دقيق . وفي جميع الحالات كان على « السانجراهي » وهو يختبر الوسائل التي ينتوي استخدامها والطرق التي يعتمد الاتجاه اليها - سواء اكانت تتصلل بناحية من نواحي التثقيف أم يعمل من الأعمال - ألا يلجأ الى المرية . ومن ثم فقد كان عليه أن يشرح لخصمه وللعالام أجمع في وضوح كامل جميع الوسائل والطرق التي استقر رايه على استخدامها في عمله المبرا من العنف ، ولا ينبغي له في أية مرحلة من مراحل عمله أن يلجأ الى السرية .

فإذا بدأ « السانجراهي » عمله المبرا من العنف كان عليه في كل مرحلة من المراحل أن يحرص على ألا يسبب

يجد لعدم أمانته مبررا أو يزيد أنفاسا فيها .. والواقع أن المهاتما غاندى كان يؤمن بما في النفس الإنسانية من طيبة كائنة ومن ثم فقد كان يهدف في جميع الظروف الى استثارة الخير الكامن في نفس خصمه . أما حين يعرض الخصم رغبته في أن يتأمله في منتصف الطريق فإن من واجب « الساتياجراهي » أن يحفظ عليه كرامته وأن يتخذ مآه وجهه بأن يوافقه على رغبته دون التنازل عن موقفه الأصلي .

ممارسة عدم العنف

ولعل من المفيد أن نلقى نظرة فاحصة في هذه المرحلة على بعض حملات عدم العنف التي قادها المهاتما غاندى ، إذ كان كلما زادت تجاربه استطاع أن يستكشف أساليب جديدة وصنعة مستحددة في تنفيذ نظريته ، كتب مرة يقول : لقد ظلت أمارس عدم العنف بكل ما يتولى عليه من احتمالات بدقة تشبه دقة الأبحاث العلمية تبعا وخمسين عاما متصلة ويطبقت على كل منحنى من منحنى الحياة ، ما يتعلق بشئون البيت ، أو بالناظم القائلية ، أو بالاقتصاد ، أو السياسة ، ولم أجد خلال ذلك كله حالة واحدة فشل فيها عدم العنف . أما حين كان يبدو أنه فشل فقد كنت أنسب ذلك الى قصور في نفسي . اننى لا أدعي لنفسي كمالا ولكنى أرجو أن أكون طالبا متحمسا من طلاب الحق الذى هو صفة أخرى من صفات الله . وفى خلال كل ذلك اكتشفت حقيقة عدم العنف فتشبهت بها ورسالتى في الحياة .

وفي مرة أخرى قال « ألا تعنى (ممارسة عدم العنف)

التصالح القوية الروحية على القوة المادية ؟ على اننى ، وأنا رجل على أن لن أتصل الى أن تدرك الهند أن من الممكن قيام الحياة الروحية في زمرة العالم السياسى . أن الهند ترى نفسها عاجزة ، لا حول لها ولا قوة ، أمام مدافع الانجليز الرشاشة ودباباتهم وطائراتهم وتتخذ من ضعفها سببا لعدم التعاون . وأنه لوقف خاطئ، حقا . فلما لا اطالب الهند بممارسة عدم العنف لأنها ضعيفة ، بل أريدها أن تمارس عدم العنف لأنها تدرك قوتها ، وليست هناك حاجة الى التمرن على السلاح لكي تدرك هذه القوة . »

وقد اعتاد المهاتما غاندى ، في كل مرة وضع هذا اليدا الذى عبر عنه موضع التنفيذ ، أن ينشر نفسه لفترة من الاختيار الذاتى الصامت ، فيصوم أو يمتنع عن أن يكلم الناس إيمانا ، تطهيرا لنفقه وقلبه من الأهواء والشهوات التى قد تكون عاقلة بهما .

وكان كلما بدا ينظم حملة من حملات عدم العنف يبدي سبرا شديدا ودقة رائعة في التنظيم ، وكان يقول لنا دائما أن الحملة من اكبر امداء « الساتياجراهي » الحق . وكان وهو يعد نفسه لعمل من أعمال عدم العنف يؤمن إيمانا لا حد له بالخير الكامن في طبيعة الانسان . ومن ثم فقد كانت جميع أعماله تستهدف إيقاظ الخير الذى يكمن في قلب خصمه .

ففى سنة ١٩٢٨ نظم غاندى حملة من الفلاحين ضد الحكومة في ولاية جوجيرات بقرى الهند . وقد بدأت

الحملة في ١٢ من فبراير سنة ١٩٢٨ وانتهت في ٤ من أغسطس من نفس العام ، ولعلها كانت من أكثر حملات عدم العنف التى شنها المهاتما غاندى في حياته نجاحا . وعلى مدى أربعين عاما من حياته المليئة بالنشاط والعمل نظم غاندى عددا كبيرا من أمثال هذه الحملات كانت كل واحدة منها تضيف شيئا جديدا الى فلسفة العمل المبرا من العنف والى منهج تنفيذه .

من ذلك حملة باردولوى كما كانت تسمى ، وهى الحملة التى بدأت في اقليم سورات بالقرب من بومباي . وقد كان الهدف المباشر من هذه الحملة اقناع الحكومة بشروية اجراء تحقيق نزيه في موضوع الزيادة التى استحدثت في تقدير الضرائب المقررة على الأراضي في ذلك الاقليم ، إذ كانت مصلحة الإيرادات التابعة لحكومة بومباي قد زادت الضرائب المربوطة على الأراضي في مركز باردولوى ، من أعمال سورات ، بطريقة تمييزية في سنة ١٩٢٧ ، فزادت الضرائب بمقدار ٢٢ في المائة بصفة عامة ، ولكن هذه الزيادة حين طبقت على بعض الحالات الخاصة بلغت نحو ٦٠ في المائة .

واحتج الفلاحون في باردولوى بأن هذه الزيادة لا سند لها من العدالة ، وإنما قررت دون بحث كاف ، أو تقرير موظفي الضرائب غير سليم ، وأن الزيادة من أجل ذلك لا مبرر لها .

وكان من عادة غاندى دائما أن يجعل من القضية التى يحتدم حولها الصدام أو التوتر حالة خاصة ولكنه يحاول تطبيقها كذلك على أحوال البلاد كلها . ولهذا فإذا كانت حملة باردولوى موجهة الى تحقيق هدف محلى بحث فقد أوضح غاندى في مضاميات وطروفا شبيهة بما يجرى في باردولوى تنفى في اجراءات أخرى من الهند ، بالذات فقد توقع - وأثبت الواقع صحة رايه - أن ما يحدث في باردولوى لابد أن يكون له اثره في أرجاء البلاد .

وقد اخذ غاندى على نفسه من اول الأمر أن يشرح للشعب والحكومة على السواء ، من طريق الجرائد ومن خلال خطبه وأصايدته ، أن الواجب العام يقضى مقاومة القوانين الظالمة والخرائب التمييزية . وما يؤثر منه في هذا الصدد قوله « أن كل ما يوقف في الناس الشعور والخطا وكل ما يقضى عليهم القدرة على النظام ويعينهم على المقاومة السلمية ويعودهم لتحمل الألام الجسماني من شأنه أن يقربنا الى « السوراج » (الاستقلال) » .

وعين المهاتما غاندى السردارايلى قائدا لحملة باردولوى . ولم يكن السردارايلى من أهل اقليم باردولوى ولكن الأماي في ذلك الاقليم دعوه لكي يتولى قيادتهم في كفاحهم من أجل اصلاح ما حاق بهم . كذلك اخبر المهاتما غاندى اثنين من المسلمين الذين عملوا معه في جنوب افريقية ليشتركا في قيادة هذه الحملة ، وما أسرع ما انضم فريق كبير من النساء والرجال من خارج الاقليم ليشتركوا في المعسل الينا . فلما بدأت حملة « الساتياجراهي » (أو البعد

من العنف) ذهب المهاتما غاندى بنفسه الى باردولى ودفن نفسه تحت امرأة السردار باتل .

وجمع السردار باتل نحو ٣٥٠ من المتطوعين ، منهم المسلون والمجوس والهندوس ، وقولى تدريبهم ، وسرمان ما اخذ بضخ الآلاف من التليبين الذين يستكون فى هذا الاقليم فى التعاون مع الحركة .

كانت جملة عدد سكان هذا المركز ٨٧,٠٠٠ نسمة . فلما امتدت الحركة كان تعاون جميع السكان معها يكاد يكون شاملا رغم التردد الذى ابداه فى اول الامر المقرضون رؤساء القرى وصغار الموظفين .

ولم يمر على معارضة هذه الحركة الا موظفو مصلحة الايرادات ورجال الشرطة اللذين عززتهم الحكومة بفرقة من البيطانيين ، وهم من رجال القبائل المسلمين اللذين يعمشون فى اقصى اقليم الحدود الشمالية الشرقية ، تمكينا لارادة الحكومة التى هبر عنها حاكم ولاية بومباى حين قال عندما ووجه بهذا الموقف : ان المسألة الحقيقية فى نظر الحكومة هي « اهو المرسوم الذى اصدره جلالة الملك الامبراطور الذى يسرى على هذا الجزء من ممتلكات جلالتهم ام قرار يصدره واحد لا صفة رسمية له هو الذى يطاع » لم اردف ذلك بقوله انه « مستعد لمواجهة الموقف بكل ما يملك من قوة » .

واستطاع السردارباتل ان ينظم اربعة مراكز للعمل « البناء » فى باردولى ، الفرض منها المأونة على توجيه مشاعر العامة توجيهها سليما من طريق العمل الجسماني ونهضة العمالة لمن تافرت اعمالهم بالحركة . كذلك تالف ١٦ مسكرا قريبا من « الساتياجراهي » (اتباع عدم العنف) فى مختلف قرى هذا المركز ليشروحوا لاتباعهم المضمون الحقيقي لعملية عدم العنف ، ونظمت لهذا الغرض دعاية واسعة من طريق النشرات والاجتماعات ، بينما ظلت



عجلات الظل اليعوى ونواحي النشاط التى تستهدف الرعاية الاجتماعية مستمرة فى عملها ، مع التشديد بصفة خاصة على الكفاية الذاتية فى الامور الاقتصادية ، فكان على كل متطوع ان يرتدى ملابس من الاقمشة التى غزلت ونسجت باليد كي يعلن للملا استقلاله الكامل فى حياته عن أية سلفة تاتييه من الخارج .

ورغبة فى تهذيب الناس وتعليمهم اخذ القائلون على الحركة يشروحون مناعها لهم من طريق الاغانى والتمثيليات والاجتماعات التمددية ، كما جمعت التوقيعات والتعهدات من مختلف القرى ، وبذلت جهود خالصة لكسب رؤساء القرى الميئين من قبل الحكومة واقتناعهم بأنه خير لهم ان يكونوا المتحالفين الصادقين باسم القرويين من ان يكونوا عملاء لحكومة فاشية .

كذلك اخذ القائلون على الحركة يشجعون علنا اولئك اللذين كانوا يمارشون حركة عدم العنف ويمالئون الحكومة ، على اعلان معارضتهم صراحة ، دون ان يتعمدوا فى ذلك لاي أسلوب من اساليب الضغط .

وبدأت الحركة بالتماس الى الوظائف المختص فى الحكومة ، وفى نفس الوقت عقدت المؤتمرات فى باردولى فى سبتمبر لتعلن من مزج الاحالي من الامتناع عن دفع الجزاء الذى ريد على تقديرات الضرائب طالما ان العدالة لم تأخذ مجراها . فلما أصدرت الحكومة اوامرها بجمع هذا الجزاء الاناشى من الضرائب شرع السردار باتل يكتب للسلطات الحكومية فى هذا الشأن فلما اجابت بأنها غير مستعدة للتساهل فى ذلك بدأت حملة الامتناع عن دفع الضرائب توضع موضع التنفيذ .

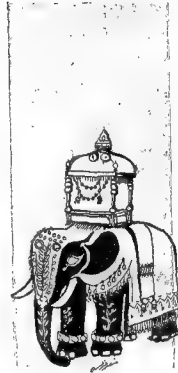
فلما بدأ العمل الفعلي رفض الفلاحون مقابلة جامعى الضرائب ، اما حين كانوا يقابلونهم فكانوا يقرعون عليهم فقرات من الخطاب التى القاها المهاتما غاندى والسردار باتل فى هذا الشأن ، فاذا عمدت الشرطة بعد ذلك الى كسر ابواب بيوتهم وحمل ما يملكونه من متاع بدلا من الضرائب فقد كانوا يهدمون عيشهم ويجردونها من ادوات الزراعة ويخفونها فى مكان آخر . كذلك حين اخسلت السلطات تستولى على اراضيهم منوة كان النساء يقمن ببناء مساكن اخرى فى الاراضي القريبة ويبعدون فى زراعة ما حولها . « وفى غشال كل ذلك كان المتطوعون يقتفون اثر موظفى الحكومة فى كل مكان يذهبون اليه لجمع الضرائب ، يستمعونهم ان يمدلوا بالقبض ، فاذا قبض عليهم ليعمهم آخرون فيسيرون وراءهم كظلهم » ومع ذلك فلم يحدث شيء على الاطلاق من شأنه اخراج هؤلاء الموظفين او الحاق الشيق بهم ، ولم يمنع عنهم الطعام مرة ، ولا حجب عنهم أية مساعدة مشروعة من حقهم ان يحصلوا عليها وهم يؤدون اعمال وظائفهم .. وكان السردارباتل لا يفتأ يحث المتطوعين على الا يصدر منهم ما يدل على الانتمزاز او الصلف او اللذلة او المسكنة ، ويبين لهم ان سلوكهم يجب ان يكون بحيث يذيب حتى القلوب المتحجرة التى تنبش بها تصرفات الحكومة المستبدة ، بل لقد كان

وعربانهم التي تجرأها الثيران ، وليرانهم وأبقارهم ،
وراح رجال الشرطة يمشون في شرب الناس فأصيب عدد
كبير منهم ، كما أطلقت السلطات حملة واسمعة من
الهمس ومن الدعايات السيئة ضد حملة عدم العنف ،
وحاولت أن تستخدم بعض الآليات وبعض المراسين
لأحداث لفرة في صفوف اتباع الحركة .

اتحاد الساتياجراهي

فلما تم النصر للحركة شعرت الحكومة والأهالي على
السواء بالرغبة والارتياح وبعت حركة باردولي رمزا كاملا
لا يجب أن تكون عليه حركات « الساتياجراها » من
التزام الخطبة الرسومية وفي الوقت نفسه اتباع قواعد
« الساتياجراهي » الغاندي . فلقد كان المهاتما غاندي يمر
دائما على أن يكون رائدهم الحق . وقد كانت نتيجة
التحقيق التزبه الذي تم الاتفاق على إجرائه أن حققت
الحركة الهدف الذي سمت إليه ، ذلك الهدف الذي تشيبت
به اتباع « الساتياجراها » دون أية مساومة ، وأظهروا
خلال كفاحهم السلمي من أجله إخلاصهم وأصرارهم على
تعمل جزءا يوقع عليهم ، من احتجاز في السجون ، إلى
مصادرة للأعمال ، إلى غير هذا وذلك ، دون أن يظهر
في سلوكهم طسوال الحملة أي مظهر من مظاهر الإنفص
أو الكراهية ، ودون أن يلجأوا إلى أسلوب سوى أسلوب
الانقاع . وحتى في خلال المراحل الأولى التي كانت تستخدم
فيها أعمال الإلابة وتنظيم الاجتماعات العامة على نطاق
واسع لم تستخدم المواقف والمظاهرات العامة إلا نادوا ،
فلم تكن لمة حاجة إلى ذلك لأن الطلبة أهل باردولي
كانوا يشابهون الحركة .

على أن أشهر الحملات التي قادها المهاتما غاندي والتي
دفعت بالهند إلى مرحلة قريبة من الاستقلال الكامل كانت
حملة « الساتياجراها » التي انطلقت في سنة ١٩٣٠ - ٣١ .
وانتهت في مارس سنة ١٩٣١ ، وهكذا استمرت هذه
الحملة التي تقوم على العصيان المدني وعدم العنف سنة
كاملة تقريبا . وقد اختار المهاتما غاندي في هذه المرة
- كمادته في كل حملة منها - أحد القوانين التي تقع على
كاهل الشعب ، هي قانون الملح القديم ، أي يجعل منها
رمزا على الاستغلال ووسيلة لتطوير أساليبه الفنية في
ممارسة عدم العنف . فقد كان هذا القانون يخسول
للحكومة حق احتكار الملح حتى بلغ الإيراد الذي يتحقق
من هذه الضريبة حوالي ٢٥٠.٠٠٠.٠٠٠ دولار من جملة
الإيرادات البالغ ٨٠٠ مليون دولار . لذلك اختار المهاتما غاندي
خرق هذا القانون ليكون رمزا على حركة العصيان المدني
العامة وجزءا منها ، لا لأن هذا القانون كان في أساسه
قانونا ظالما فحسب بل لأنه كان يمثل عملا من أعمال حكومة
اجنبية لا تركز على شعبية ولا تمثل رغبات السبلد ،
حتى لقد وصفت الحكومة البريطانية نفسها انتهاك هذا
القانون بأنه « عمل لا يقل في الره من أحداث شلل تام



السردار بال يسبق غيره في تنظيم وسائل العمل في غير
منف ، ولا يالو جهدا في منع اتباع الحركة من اقتراف
أبسط الأمور التي تنم من أي منف ، كان يقيموا المدارس
في الطرق أو يشتبوا اطارات سيجارات الموظفين ،
لذا جاء رجال الحكومة آخر الأمر ليحملوا متاع الناس
لم يجدوا شيئا أو يكون كل شيء قد حمل إلى مكان
آخر أو تم التصرف فيه بطريقة أو بأخرى ، بما في
ذلك الآلية والأدوات النحاسية التي تستخدم في حاجتهم
اليومية .

فلما رفضت الحكومة آخر الأمر إجسراء تحقيق
قانوني في موضوع زيادة الضرائب قدم القاتكون على
الحركة مطالب أخائية منها الإفراج عن « الساتياجراهي »
المقبوض عليهم ، وإعادة الأراضي المصادرة إلى أصحابها ،
ودفع لمن البضائع المنقولة ، التي استولت عليها سلطات
الحكومة ، بسر السوق .

وفي من أغسطس خضعت الحكومة وتم الاتفاق على
المطالب الكاملة التي تقدم بها « الساتياجراهي » ، وأن
كان السردار بالايه رفيعا منه في أن يتخذ ماه وجهه
الحكومة ، وافق على بعض طلباتها .

لقد استولت الحكومة خلال هذه الحركة على أراضي
أكثر من ٥٠٠ هرا من الفلاحين وصادرت الشرطة بيوتهم

صورة عصيان مدني ، وسوف يقتصر العصيان في الآونة الحاضرة على رواد « اشرم الساتياجراها » ، ولكنه نظم كذلك بحيث يشمل في النهاية كل من يختار ان ينضم الى الحركة في اطار حدودها الواضحة .

ثم استطرد غاندي يستحث نائب الملك على ان يصل الى تسوية تكون وليدة المناقشات ، والا فهو سوف يبدأ حتما حملة « الساتياجراها » هذه . بل لقد ذهب الى ايمد من هذا فصعد اليوم والوقت بالقلعة الذي يلتزم فيه ، هو وزملاؤه ، ان يقدموا حملتهم بتجاهل مواد قانون الملح ، ثم قال : « واني لادرك ان من حقا ان نحول ييشي وبين ان افعل ذلك فتأمر بالقبض على ، ولكني ارجو ان يكون هناك عشرات الالوف على استعداد جميعا لان يحملوا عبء العمل بعدي بطريقة منظمة وان يعرضوا انفسهم ، وهم يصمون قانون الملح ، للجزرات التي يوقمها قانون ما كان يجوز ان يطلع مجموعة القوانين ، ثم اضاف « هلي انني ارحب بمزيد من المناقشة » في هذا الموضوع . ثم اختار غاندي شابا انجليزيا صغيرا لكي يحمل هذا الخطاب الى نائب الملك .

لما لم يصل غاندي رد على خطابه بدأ مسيره نحو البحر في مكان اسمه داندني ، وعلى طول الطريق كان يحث الفلاحين على ان يمارسوا افعالا بناءة ، وعلى ان يظلوا متزهين عن كل عنف ، وان يشاركوا في حملة العصيان بعد ان يبدأ في داندني اول خرق لقانون الملح . وقد عهد غاندي ومن معه الى ان يجعلوا من هذه السيرة وسيلة التوبة والتكثير ونوعا من التدريب على النظام ، استعدادا لبدء حملة عامة من العصيان المدني ، فكانت خطوات العمل تبحث في كل مرحلة من المراحل بحثا دقيقا للتأكد من انها ليست وليدة الغضب او الكراهية ، وان القوة الايجابية التي يتفهمها عدم العنف هي لقلا القوة الدافعة

في الجهاد الاداري » ، وهو وصف دقيق في الواقع اذ ان الحركة التي شنت ضد هذا القانون كانت حركة جامعة شاملة ، عمت البلاد كلها في وقت واحد ، فكانت في حقيقتها خطوة هامة نحو تحقيق الاستقلال الكامل .

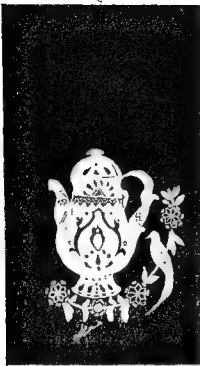
وقد قاد غاندي هذه الحركة الاخيرة بنفسه وامضى الليلة السابقة على بداية مسيرة « الساتياجراها » في بيت طاهر سيف الدين سلطان البهرة في الهند . وقد حرص على ان يجعل الاشتراك في هذه الحركة اول الامر قاصرا على الاعضاء والمدرسين الذين تلقوا تدريبهم في الاشرم (مركز التدريب) الذي انشاه في احمد آباد في ولاية جوجيرات ، اولئك الذين وصفهم بانهم جنود دربوا على النظام وعلى تحمل المشاق التي تقتضيها مسيرة مائتي ميل على الاقدام وتحمل ما سوف يقع عليهم من لظائع على يد حكومة اجنبية ، وكان من بين من اشتركوا في هذه الحملة جواهرلال نهرو ، وراجاجوبالاشاري ، ومولانا ابو الكلام آزاد ، والدكتور الناصري ، ورفيع احمد كدواي ، وتالابهاي باتل ، وسائيش تشاندراداس جوبتا ، وجوبا باندوشودري . وهكذا لم تبدأ الحملة الا وكان السلوم والهندوس والمجوس والسيخ قد اشتركوا فيها في اعداد بلغت مئات الالوف . نعم لقد كالت الهند كلها شملة عظيمة ولكنها شملة تفي ولا تحرق ، شملة سيرة من الكراهية ، ومن السرية ، ومن الغضب ، فقد نظمت هذه الحملة في الواقع لتكون جزءا من حركة سياسية عامة من اجل الاستقلال ، اذ كان حزب المؤتمر قد فوض الى غاندي امر هذه الحملة واخفى عليه جميع السلطات والسلطات لتخليتها وقيادة صفوها ، كما فوض الى جواهر لال نهرو ، وكان رئيسا للمؤتمر في ذلك الوقت ، سلطة اختيار خليفة لغاندي في حالة اقبض عليه ، على ان يكون خليفته كذلك سلطة تعيين من يخلقه وهكذا .

وفي الاعداد لهذه الحملة كان لا بد من حملة دعائية واسعة تهيم السبيل السليم والحو اللهنى الذى ينفذ ، الاستقلال من طريق المناقشات والمشاورات وقطع العهود مع اقصى تدريب ممكن للمتطوعين .

وكان كل عمل في هذه الحركة يتخذ علنا وصراحة ، فاضطرت السلطات الحكومية مقدما بهذه الحركة التي تستهدف خرق قوانين الملح عن طريق العصيان المدني ، من خلال قرار اخل علنا في مدينة لاهور وأعلن في جميع الصحف الهندية في كل جزء من اجزاء البلاد . ثم اتبع غاندي بعد ذلك ، بوصفه قائد الحركة ، بخطاب ارسله في ٢ من مارس الى اللورد ايروين ، نائب الملك في ذلك الوقت ، اوضح فيه الخطأ الكاملة لحملة عدم العنف التي توشك ان تبدأ وبين فيه ما يشكو منه الشعب ، فكتب اليه يقول :

« ان عدم العنف يمكن ان يكون قوة عظيمة وقد اتتويت ان احرك هذه القوى ضد قوى العنف المظلم الذى يعارسه الحكم البريذاني ، وكذلك ضد قوى العنف غير المنظم في البلاد . وسوف يتخذ التعبير من حملة عدم العنف هذه





التي تدفع الحركة . كما كان كل « ساتياجراهي » مشترك في الحركة يشجع على أن يفعل ذلك بنفسه ايضاً ، فلقد كان ذلك جزءاً من النظام الذي وضعه غاندي .

وفي ٥ من أبريل سنة ١٩٣١ بدأ المهاتما غاندي العمل ، فكان أول من خرق قانون الملح بأن أخذ بعض الملح من البحر ثم أعلن بعدم ذلك أن كل فرد يرغب في أن يجلب على نفسه الانضباط يستطيع الآن أن يفعل مثل ما فعل أني شاه . وفي الوقت نفسه تم تلقين التروييين المعنى الذي ينطوي عليه نقض قانون ضريبة الملح والطريقة المثلّ لاستخراج الملح من ماء البحر .

وقد أحدث هذا العمل الموحد الذي قام به غاندي تحولا يكاد يصل الى حد المعجزة في طول البلاد وعرضها على الفور ، فكتب الهانديت نهرو يقول « بدأ وكان نافورة قد انطلقت مرة واحدة ، فلذا بالناس في كل مكان يصرهون في اعداد الملح ، فكانوا يملأون أبتهم وتدورهم من ماء البحر حتى نجحوا أخيراً في استخراج الملح . وهكذا تم نقض قانون الملح الكريه ، وظنى حماس الناس في كل مكان ، وانتشرت طريقة اعداد الملح كما تنتشر النار في الهشيم في كل أرجاء الهند . ولكم حجبنا تلك القوة الهائلة التي كانت لهذا الرجل وقدرته على التأثير في الجموع الحاشدة فتقدمهم الى العمل بطريقة منظمة .

وما أن تم نقض قانون الملح حتى بدأ « هارتال » ، أو اغلاق عام لجميع الحوانيت في جميع أرجاء البلاد ، فتوقفت بذلك الحياة الاقتصادية ، واغلقت المصانع والمدارس والمكاتب ، واستقال رؤساء القري ومسافر الموظفين في اعداد كبيرة تايبدا « الساتياجراها » ، وقد كان جواهر لال نهرو ، وكان وقتها رئيساً للمؤتمر الوطني، أول من قبض عليه ، فخلفه أبوه من بعده .

أما المهاتما غاندي نفسه فلم يقبض عليه الا في يوم ٥ من مايو أي بعد شهر ، فخلفه في الزعامة الحاج عباس طيبايجي . وعلى الرغم من أن هؤلاء الزعماء حاولوا جهدهم المحافظة على مسلك عدم العنف الذي تصف به « الساتياجراها » ، فقد وقعت بعض الاضطرابات في كراتشي ولكتنا وغيرهما ، وهنا أعلن المهاتما غاندي على الفور : « اذا كان على حملة عدم العنف أن تكافح كذلك ضد عنف الشعب نفسه بالإضافة الى عنف الحكومة فان واجبه يقتضيه أن يسر قداماً في أداء مهمته الشاقة » . ثم أضاف يقول : اذا كان ابعاب « الساتياجراها » الذين يتمتع عليهم أن يسيروا من ورائه قد عجزوا عن الوفاء بالتزامات الأساسية فان واجبه يقتضيه أن يشن هو نفسه حملة « ساتياجراها » ضدهم .

وفي خطاب آخر أرسله الى نائب الملك بعد ذلك أعلن غاندي عن عزمه على السير الى مكان آخر اسمه دهراسانا لمخالفة قانون الملح فيه كذلك ، حيث كان للحكومة فيه مصانع كبيرة لاستخراج الملح ، غير أنه قبض عليه قبل

أن يضطو أول خطوة في مسيره . ولكن ما أن قبض عليه حتى تدفق المتطوعون يتقدمهم زعماء المؤتمر وأخذوا يسرون لاحتلال منازل الملح . وانهال رجال الشرطة عليهم بالمصى ولكن كان كلما سقط فريق منهم جسامه غيرهم مرمين ليحلوا محلهم ، وفي ابتسامه حلوة تملو وجوههم ، ودون أن يبدا اية مقاومة ، كانوا يواجهون رصاص رجال الشرطة وعصيهم . لقد سقطوا من اثر الاعتداء ولكنهم لم يستسلموا .

واتخذ المصيان المدني بعد ذلك صورة أخرى ، إذ تحول الى مقاطعة عامة للبضائع الأجنبية ، ولا سيما المنسوجات . واسع نطاق الحركة وخرجت من حدود كل رقابة حتى انهيار النظام وأصبح الحكم البريطاني في كثير من الجهات يكاد لا يكون له وجود . وأخيراً تم الوصول الى تسوية للأزمة على اثر الحادثات التي جرت بين غاندي ونائب الملك في ٥ من مارس سنة ١٩٣١ . وهكذا التي قانون الملح ، وتقدم غاندي خطوة أخرى نحو الاستقلال ، ولكن تجاربه مع الحق وعدم العنف استمرت ، لا تنقطع ولا تتوقف .

آپاپانت



ل . ج . هيگل

الجدلية

بين هيجل والماركسية المعاصرة

● لقد اتفق الجانبان على تعميد الفلسفة الجدلية باسم « خطر » هو : الفلسفة الماركسية اللينينية ، تجد هذا الاسم عند أعداء الماركسية ، وتجده أيضا عند أصحاب الجمود الذهبي في الماركسية .

● رغم أن المادية الجدلية لم تكن خلقا لماركس، فقد كانت نقلا تحقق على يديه ، فلذا كان هيجل هو الذي وضع المنهج الجدلي ، وفورباخ هو الذي استخرج المادية من هيجل، فماركس هو الذي « اكتشف » هذين الاتجاهين .

● للحقيقة والتاريخ يجب أن يقال أن ماركس وإنجلز كانا يرفضان الأسماء الذهبية ويسخران ممن يسمون أنفسهم « الماركسيين » بل يبتلان أن « أقرب النسايب تأتي من هؤلاء الماركسيين » .



ك . ماركس

الفلسفة الماركسية اللينينية

ويبدو أن المنهج الجدلي في الفلسفة يتعرض لنوع مماثل من التعميد على أيدي خصومه والمتعصبين له أيضا . فالماركسية التقليدية درجت على أن تنظر إلى الجدل كإكتشاف خاص أطلقت عليه اسم « الجدل الماركسي » وجعلته احتكارا لمن يرفع لواء الخط المذهبي والسياسي والحزبي للماركسية . وفي الجانب الآخر ، التقط خصوم الفلسفة العلمية هذه الفكرة نفسها لتبرير هجومهم عليها ، فجعلوا الفلسفة الجدلية فلسفة « شيوعية » من الألف إلى الياء يجب أن ترفض برمتها . وبذلك اتفق الجانبان على تعميد الفلسفة الجدلية باسم « خطي » ، وهو : الفلسفة الماركسية اللينينية . تجد هذا

في الأدب الفرنسي قصة راهب اشتغل دجاجة في أحد أيام الصيام ، أراد أن يأكلها دون أن يرتكب إثما ، فأمسك بها وأصطنع لها اسم نوع من السمك ، لأن السمك غير محرم في الصيام عند المسيحيين ، وأقام عليها قداس التعميد ليمعدها بالاسم الجديد . ثم ذبحها وأكلها وهو مرتاح الضمير .

إسماعيل المهْدَوِي

الاسم عند اعداء الماركسية وتجده ايضا عند اصحاب الجمود المذهبي في الماركسية .

لكن الحقيقة أن المنهج الجدلي هو أساس منهج الفيلسوف الألماني جورج هيغل ، آخر وأبرز الفلاسفة الكبار في تاريخ الفكر البشري ، بإجماع مؤرخي الفلسفة . وهيغل لم يكتسب هذا المركز من عقيدته الشخصية بقدر ما اكتسبه من عبقريته عصره . عصر نابليون ، وبيتهوفن وبلزاك والمؤرخين الفرنسيين الكبار والأشترائيين الأوائل . عصر لامارك وفلرادني ومؤسسي علوم الطبيعة والجيولوجيا ، وبإطلاق الحضارة العلمية الحديثة . وكان نجاح هيغل يتمثل في أحاطته بأوسع المعارف في عصره ، واكتشاف الروح الجديدة أو المنهج الفكري الجديد الذي أبرزته إذ ذاك إنجازات العلم التجريبي . فقد درس التاريخ والاقتصاد والاجتماع والقانون والفن والعلوم الطبيعية والرياضيات ، وقدم أفكارا لامعة في نظرية التطور وفي تاريخ المجتمعات البدائية . ورغم أن فلسفته كانت بشكل عام ذات اتجاه مثالي ، فقد كتب عن تاريخ الأفريق ، وفسره على أساس اقتصادي . وكتب عن الأديان القديمة عند الفراعنة والهنود من زاوية الظروف الاقتصادية التي شكلتها . وقدم بليخانوف في كتابه « أسائل الأساسية في الماركسية » ، كثيرا من هذه التحليلات الهيغلية الرائعة .

وبهذه النظرة الاقتصادية ، فسر نظام الزواج في العصور البدائية ، بل فسر أيضا ظهور الدولة القديمة كأداة للقهر الاجتماعي . قال في كتابه « فلسفة التاريخ » :

« الدولة الحقيقية - أو الحكومة الحقيقية - لا تظهر إلا بعد أن يحدث اختلاف في الظروف الاجتماعية ، وبعد أن يتعاضد الثراء والفقر بدرجة شديدة ويصبح قطاع واسع من الجماهير عاجزا عن أرضاء احتياجاته كما اعتاد أن يفعل » .

ووصل هيغل إلى فكرة أن « الحالة الاجتماعية للشعب متمثلة في نظام الملكية » ، هي أساس تطوره التاريخي . بل وصل إلى درجة كبيرة من التقدم ، حين أشار في ذلك الوقت المبكر إلى الأسباب الاقتصادية والطبقية للتوسع والاستعمار - كما اعترف بذلك بليخانوف أيضا في كتابه « أبصحات في تاريخ المادية » .

وهكذا استطاع هيغل أن يجمع إذ ذاك بين أعمق الأفكار الفلسفية وأحدث المنجزات العلمية والاجتماعية والنظريات المتقدمة في التاريخ والسياسة في ذلك العصر . ومن هذا كله استخرج المنهج الجدلي ، فقال :

« الجدل هو روح البحث العلمي ، وهو المبدأ الوحيد الذي يستطيع مضمون العلم أن يكتسب بواسطته الترابط والضرورة ... ولهذا نقول أن كل شيء يجب أن يمثل أمام محكمة الجدل » .

والحقيقة أن ماركس وانجلز يعترفان أكثر من غيرهما بما حققه هيغل من إنجازات فكرية كبرى ، وينسبان إليه - على حد تعبيرهما - « تقديم الجدل في صورة شاملة وأعية » . وفي كتاب « رأس المال » ، كان ماركس حين يشير إلى قانون من قوانين الجدل ، يقول مثلا :

« ها هنا كما هو الحال في العلوم الطبيعية ، تثبت صحة القانون الذي قرره هيغل في كتابه - المنطق - وهو القانون الذي يبين أن التفردات البسيطة في الكم حين تصل إلى درجة معينة ، تؤدي إلى اختلافات في الكيف » . (الكتاب الأول ، المجلد الأول ، ص ٣٠٢)

فكارل ماركس لم يستطع بامانة العالم أن ينسب لنفسه القانون الجدلي الهيغلي - قانون التغير الكمي والتغير الكيفي - رغم أنه يعتبر اليوم من أبرز مبادئ الفلسفة « الماركسية » . ذلك أن هيغل عبر عن هذا القانون الجدلي ، كما عبر عن غيره من قوانين الجدل بكلمات واضحة وحاسمة .



ف . انجلز

ليس في الامر اكتشاف جديد اذن حين نقول ان قوانين الجدل هي تاريخيا قوانين هييجل وليست قوانين ماركس ، وانه ها هنا على وجه التحديد تنقل الماركسية عن هييجل نصا وروحا . لهذا السبب لم يكن غريسا ان يقول لينين بصراحة ان « من لم يقرأ هييجل ، لن يفهم كتاب ماركس رأس المال » . ومذكرات لينين الفلسفية التي تشكل كتابا كبيرا ، ليست في معظمها سوى تعليقات عميقة على فقرات من مؤلفات هييجل ، يشير لينين الى نص كل فقرة منها ثم يعلق عليها . ويؤكد بليخانوف كلمات أحد المفكرين الانجليز عن هييجل قائلا :

« ان اقتباس الفلسفة من كتب هييجل الفلسفية ، واجب محتوم ، تماما مثل اقتباس الشعر من شكسبير » .

قلب الجدل الهييجلي

صحيح ان كارل ماركس اعلن ان منهجه الجدلي عكس منهج هييجل ، وانه قلب الجدل الهييجلي فاوقفه على قدميه . وصحيح ان هذه هي العبارة الوحيدة عن هييجل التي تردت بعد ذلك آلاف المرات حتى وصلت الى الأوراق المدودة التي كتبها ستالين عن الجدل . لكن

الحقيقة ان ماركس قال هذه العبارة في سياق يناقض تماما ما نصوره كثيرون . فقد جاءت خلال رده على أحد المعلقين على كتابه «رأس المال» . وكان هذا المعلق يناقش ما اسماء « منهج ماركس » . فرفض ماركس هذه التسمية قائلا بالحرف الواحد : « هذا الذي يصوره الكاتب بطريقة مثيرة وكريمة على

قال هييجل في كتابه « المنطق » (الكتاب السابع) :

« تحولات الكائن ليست فقط بشكل عام انتقالا من كم الى كم آخر ، لكنها على العكس انتقال من الكيفي الى الكيفي . وهي بالتبادل ، عبارة عن تغير في الطبيعة يمثل انقطاعا في الشيء الذي يتقدم وتغيرا كينيا بالنسبة للكائن الموجود من قبل . فمثلا التبريد لا يجعل الماء يتقدم لتدريج ، بان يجعله يتخذ قواما يتزايد جموده شيئا فشيئا حتى يصل الى جمود الثلج ، لكن يحدث على العكس ان الماء يتجمد مرة واحدة . وهييجل أول فيلسوف وقف في وجه المنطق الشكلي ليقول :

« ان التناقض يدفع الى الامام » .

وتحدث عن مبدأ الثالث المرفوع في المنطق التقليدي (ا هي اما ، او ، لا ا) ، فقال في لفظة من اللغات الرائعة :

« ينص هذا المبدأ على انه لا يوجد ثالث . ولكن يوجد في هذا المبدأ نفسه ثالث . ان ا هي نفسها الثالث . لان ا يمكن ان تكون + ا وان تكون ايضا - ا . فالشيء نفسه ، هو الحد الثالث الذي يستبعدونه فيما يفترضون » .

وفي كتاب « جدل الطبيعة » ، وهو أعمق ما كتب عن الجدل بعد هييجل - يؤكد انجلز ان هييجل هو الذي بلور قوانين الجدل وطورها ، بل يشير في كتابه عادة الى هذه القوانين باسم « القوانين الهييجية » - خصوصا في الفصل الذي كتبه تحت عنوان « الجدل » .

انه منهجي أنا ، لماذا يكون سوى المنهج الجدلي ؟ »

وفي هذا السياق ، اضاف العبارة المذكورة ، لجورد ان يوضح الفرق بين « استخدامه » واستخدام هيجل لهذا المنهج .

فماركس يقرر اذن أن هيجل هو الذى شق طريق الجدل ووضع قواعده ، وأنه يختلف معه فقط ، في اتجاه عبور هذا الطريق : هيجل يرى العبور من الفكر الى الواقع ، وماركس يرى العبور من الواقع الى الفكر . لهذا يقول في نفس الفقرة موضعاً اساس التعارض :

« بالنسبة لهيجل ، فان حركة الفكر هي صانعة الواقع . وبالنسبة لى ، فان حركة الفكر ليست على العكس سوى انعكاس لحركة الواقع » .

ويشرح فريدريك انجلز في « جدل الطبيعة » هذه الحقيقة قائلا :

« من تاريخ الطبيعة والمجتمع البشرى ، تستخرج قوانين الجدل ... ويمكن اختصارها الى ثلاثة قوانين أساسية : قانون تحول الكم الى كيف وبالعكس ، قانون تداخل الأضداد ، قانون نفى النفى . والقوانين الثلاثة كلها طورها هيجل بطريقة المثالية بوصفها قوانين للفكر فقط . فالخطا يتمثل في حقيقة ان هذه القوانين نسبت الى الطبيعة والتاريخ كقوانين للفكر ، ولم تستنبط منهما » .

الاختلاف لا يتمثل اذن في المنهج الفلسفي ، لكن في المفهوم الفلسفي . فالعلاقة بين الفكر والواقع تمثل التصور العام للوجود ، أي المادية أو المثالية . أما القوانين العامة للحركة في الفكر والواقع معا ، فتمثل المنهج .

وقد كان ماركس ماديا ، وكان هيجل بشكل عام مثاليا . فهما في هذا متعارضان . أما في المنهج الجدلي ، فكان التقيض الذى يعارضه كلا الاثنين هو المنهج « الميتافيزيقي » . بل ان هيجل هو الذى اكتشف أيضا هذا التعارض المنهجي بين الجدل والميتافيزيقا ، وهو الذى تعمقه وسلط الاضواء عليه ، وهو الذى استخدم لأول مرة في تاريخ الفلسفة كلمة الميتافيزيقا بهذا المعنى .

والحقيقة أنه حتى في المفهوم الفلسفي ، نجد ان مثالية هيجل المطلقة ، لم تكن متعارضة تماما مع مادية ماركس . قال انجلز عن فلسفة هيجل :

« رغم انها كانت مجردة ومثالية في الشكل ، فقد كان تطور أفكاره يسير دائما موازيا للتطور التاريخي للوجود .. بمعنى أنه اذا كانت العلاقة بالواقع عنده مقبولة وقائمة على رأسها فالمتنوى الواقعي كان يدخل رغم ذلك في كل جزء من فلسفته » . (اضافة الى كتاب نقد الاقتصاد السياسي) .

وهذا كلام واضح وحاسم ، يبين مدى الدور الذى لعبه هيجل في المفهوم المادي للفلسفة ، وليس فقط في المنهج الجدلي .

واشار لينين الى المادية الكامنة في فلسفة هيجل ، أكثر من مرة في مذكراته الفلسفية . وكذلك أشار اليها بليخانوف . فقد قال بليخانوف في كتابه « أبحاث في تاريخ المادية » - على لسان أحد المعلقين - ان « الروح المطلقة » بالمفهوم الذى صاغه هيجل ، من حيث أنها « روح غير واعية ولا تعتبر ذاتا ولا موضوعا ، ليست اذن روحا حقيقية ، لكنها المادة التى هي الواقعية الأولى أو الوجود الواقعي الأول » . (ص ١٣٤) .

ولهذا السبب ، يرى بليخانوف ان المثالية الهيكلية ليست معارضة للمادية بالمعنى الحقيقي للكلمة . وهذا رأى بالغ الخطورة بالنسبة لتقييم الأصول التاريخية للمادية الجدلية .

ويبدو ان ادق تعبير قاله ماركس في هذا الموضوع ، ان مافعله ازاء فلسفة هيجل هو نزع « القشرة » المثالية او الصوفية التى كانت تحيط بها ، واستخراج « النواة » العقلية من داخلها . وبعبارة أخرى ، اذا كان ماركس قد اضاف المفهوم المادي للعالم الى الجدل الهيجلي ، فيجب أن نلاحظ أنه حتى هذه الانفاضة كانت استخراجا من فلسفة هيجل .

لماذا ؟

لسببين :

الأول تاريخي ، هو انه استقى هذه الاضافة من أحد تلامذة هيجل وهو لودفيج فيورباخ . والثاني منطقي ، هو ان فلسفة هيجل نفسها كانت تحمل في أحشائها جنيها متكامل للمادية الجدلية ، بل ان فلسفة فيورباخ المادية يمكن اعتبارها « مولودا » هيجليا بالمعنى الدقيق .

قال ماركس وانجلز في كتابهما « المسألة المقدسة » تعليقا على الاتجاهات المختلفة عند تلامذة هيجل :

بهذه الطريقة أثاروا الرعب والنفور من المادة الجدلية ، تماما كما أثاروا الرعب والنفور في الماضي من قواعد الملم الاشتراكي التي وضعها ماركس تحت اسم « الاشتراكية العلمية » أو « الاشتراكية الحديثة » ، فاطلقوا عليها اسم « الاشتراكية الماركسية » ، واسم « الماركسية البروليتارية » ، مع أن العلوم لا تحمل أسماء روادها أو أساميين فيها ، إذ حسبها أن تحمل اسم العلم لتكتسب احترام العقل البشرى .

حقيقة المادة الجدلية

ولنفق هنا لنسأل :

ما هو المقصود بهذا الكلام ؟

هل هذه محاولة للانتقاص من مقربة ماركس أو من الدور الحاسم الذي لعبه في تاريخ الفكر والمجتمع ؟

لا . فهذه الحقيقة لم تعد اليوم محل خلاف كبير بين أعدائه وأنصاره . لكن المقصود ببساطة أن نصل إلى نقطتين :

أولاهما - أن المادة الجدلية لم تكن نظرية فلسفية خاصة قدمها كارل ماركس ، وإن كلمته فيها لم تكن الأولى ولن تكون الأخيرة .

ثانيهما - أن هذه الفلسفة نتاج تاريخ البشرية الطويل في الفلسفة والعلم والتطور الاجتماعي ، ومن هذه الزاوية يجب أن ننظر إليها وأن نتعلم منها ونضيف إليها الجديد أو نستفيد منها القديم ، بدلا من أن ندينها ونرفضها بحجة انتمائها إلى حزب محدد أو مجموعة سياسية محددة .

وإذا كانت الأمانة العلمية تقتضي الاعتراف بأن الفلسفة الجدلية لم تكن ابتكارا ماركسيا ، فهي تقتضي أيضا الإشارة إلى الدور الذي لعبه ماركس بالنسبة لهذه الفلسفة .

ويمثل هذا الدور في النقاط التالية :

أولا - رغم أن المادة الجدلية لم تكن خلقا لماركس ، فقد كانت نقلا تتحقق على يديه . فإذا كان هيجل هو الذي وضع المنهج الجدلي ، وفيورباخ هو الذي استخرج المادية من هيجل ، فماركس هو الذي « اكتشف » هذين الاتجاهين وسط ركاب من الأفكار المتخلفة غير العلمية ، ونفض عنهما غبار الكتب الأكاديمية وقدمهما لعصره في صورة حية لامة ، ونفخ فيهما من حرارة المراك الاجتماعي وزحف التاريخ البشرى . لهذا السبب كان ماركس وانجاز في بعض الأحيان يطلقان على أن الفلسفة الجدلية اسم

« أن شتراوس يفسر هيجل من وجهة نظر سينورا . وباور يفسره من وجهة نظر فخته . أما فيورباخ ، فكان أول شخص يكمل هيجل وينقده من وجهة نظر هيجل نفسه » . (ص ١٨٦) .

والمعروف أن ماركس كان يعيب على الجدل الهيجلي أنه غير مادي ، ويعيب على مادية فيورباخ أنها غير جدلية ، ومن ثم مارس التثليث الجدلي الهيجلي في استخراج تركيب من الاتجاهين ، يعتبر في الحقيقة عملية توليد للمادية الجدلية من أحشاء المثالية الموضوعية



ف . لينين

لهيجل . ولهذا يجب أن نعترف بأن كارل ماركس لم يكن في ميدان الفلسفة بالذات صاحب اختراع خاص : فالفلسفة الجدلية أو الفلسفة العلمية أخذت من ماركس في مضمونها النظري أقل مما أخذت من غيره من الفلاسفة العقليين والماديين في تاريخ الفكر البشرى .

هذه الحقيقة تدحض هجوم الرجعية الفكرية على الفلسفة العلمية تحت اسم « الماركسية » ، وتدحض أيضا مزاعم اليسار المتجمد عن احتكار الفلسفة العلمية . فليس ادعى إلى السخرية من هذه العبارات المحفوظة المكررة التي تشبه قطعة الحجر بين يدي الدب في الأسطورة المعروفة ، قول ستالين مثلا :

« المادة الجدلية هي تصور الحزب الماركسي اللينيني للعالم » !

« الجدل الذى طواه النسيان » (المجلد الأول من المختارات ، ص ٢٧٣) .

ثانيا - تحقيقا للفلسفة الجدلية ، قدم ماركس مبدأ هاما ، هو وحدة النظرية والتطبيق . وهذا المبدأ لا يعنى فقط وحدة الفكرة المجردة والإحساس المادى ، بل يعنى أيضا وحدة العلم والعمل الاجتماعى ، ووحدة الفلسفة العلمية والثورة الاشتراكية .

وكانت المادة السابقة تأخذ أيضا بمبدأ التطبيق . فقد قال فيورباخ مثلاً : « دليل وجود الفطرة ان ناكلها » .

لكن ماركس قال :

« ان مسألة امكان وصف التفكير البشرى بالصدق الموضوعى ليست مسألة نظرية ، بل هى مسألة تطبيق » .

وبين هذين المفهومين للتطبيق فارق حاسم ، هو : ان الأول تطبيق بلغنى الحسى المباشر ، أى تطبيق فردى فى لحظة بعينها ، بينما الثانى تطبيق اجتماعى تاريخى .

ويشرح ماركس هذه الحقيقة قائلا فى مناقشته لفلسفة فيورباخ :

« أقصى نقطة وصلت اليها المادة التالمية ، أى المادية التى لا تفهم الحسية بمعنى النشاط العلمى ، هى تأمل الأفراد كل واحد على حصة فى مجتمع « مواطنين » . فالأرض التى تقف عليها المادة القديمة ، هى مجتمع « المواطنين » . بينما الأرض التى تقف عليها المادة الجديدة ، هى المجتمع البشرى او البشرية الاجتماعية » . ومن هذه الملاحظة ، ينتهى ماركس مباشرة الى القضية المعروفة التى يمكن اعتبارها اضافة كبرى جديدة وابتكارا حقيقيا له :

« كل مافعله الفلاسفة ، هو تفسير العالم بشتى الطرق . لكن المسألة هى تغييره » .

وهذا المبدأ الجديد لا يدخل ضمن مبادئ الفلسفة فى المنهج او المفهوم . فهو تطبيق للمادية الجدلية ، وليس واحدا من مبادئ الفلسفة . لكن يمكن اعتباره الجسر النظرى والتطبيقى بين الفلسفة العلمية ونظرية تطور المجتمع ، بحيث لمثل بالنسبة للأولى مبدأ تطبيقيا وبالنسبة للثانية أساسا نظريا .

ثالثا - على أساس المادية الجدلية ، وعلى أساس الوحدة بين التفسير الفلسفى والتغيير الاجتماعى ، واستلهاما لأفكار هيغل فى ذلك كله ، قام ماركس بتطبيق النظرية العلمية على تطور

تاريخ المجتمعات البشرية والظروف الاقتصادية والطبقية فى المجتمع ، فأتتهى بذلك الى النظرية العلمية لتطور المجتمع ، وإلى أرساء القواعد الأولى للعلم الاشتراكي .

وهذه الاكتشافات تمثل مبادئ جديدة للفلسفة الجدلية ، ومحتويات جديدة للمبادئ التقليدية لهذه الفلسفة ، لكنها لا تضيف اليها مبادئ أساسية جديدة من الناحية الفلسفية الخاصة .

وبهذا المعنى كان فردريك انجلز يقول فى كتابه عن فيورباخ ، ليميز بين التطبيقات الجدلية الجديدة وأفكار هيغل :

« شتان بين شيئين : الاعتراف بهذا الفكر الأساسى (أى الجدل) بالكلمات ، وتطبيقه فى الواقع بالتفصيل على كل ميدان للبحث » .

ماركس بلا ماركسية

هذه النقاط الثلاثة تحدد دور ماركس وانجلز بالنسبة للفلسفة الجدلية . وهو اذن دور لا يستلزم تحويلها الى مذهب جديد يحمل اسم ماركس .

ومن المفيد أن نذكر هنا ملاحظة هامة ، هى أن ماركس وانجلز لم يستخدموا قط عبارة « المادية الجدلية » ، بل كانوا يستخدمان فقط تعبير « الجدل المادى » أو « الفلسفة الجدلية » أو « المادية الحديثة » .

ويقال عادة ان لينين هو أول من وضع هذا الاسم . لكن الحقيقة أن بليخانوف استخدمه قبل لينين . (انظر مؤلفاته الفلسفية المختارة ، ص ٤٢) ، (ص ٧١)

وربما تشير هذه الملاحظة فى حد ذاتها الى ان ماركس لم يزعم لنفسه نظرية فلسفية جديدة يطلق عليها اسما خاصا . وعلى كل حال ، فقد وقف انجلز على قبر ماركس يوم وفاته يتحدث من اضافاته الكبيرة الى الفكر البشرى ، فلم ير له فى الفلسفة نظرية تستوجب الذكر . قال :

« كما اكتشف داروين قانون الارتقاء فى العالم العضوى ، اكتشف ماركس قانون الارتقاء فى التاريخ البشرى . ولم يكن هذا هو كل شيء . فقد اكتشف ماركس أيضا قانون الحركة الذى يحكم أساليب الانتاج الرأسمالى الحاضر (أى فائض القيمة) . ولعله يكفى حيلة واحدة لانسان ، أن تصل الى اكتشافين اثنين من هذا النوع » .

وتكلم انجلز فى بحثه عن « فيورباخ » ، عن

الاتجاه الجديد الذى ارتبط باسم ماركس في الفلسفة فقال :

« خرج من انحلال مدرسة هيجل ، اتجاه يرتبط أساسا باسم ماركس » .

لكنه عاد يذكر بكل وضوح وحسم ان اضافات ماركس في هذا الاتجاه تتمثل في تطبيقه « في مجال الاقتصاد والتاريخ » .

هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى ، نلاحظ ان المضمون الأساسى للفلسفة العلمية هو رفض فكرة « المذهب » ، أو « النظرية الفلسفية الخاصة » . بمعنى أن هذه الفلسفة يجب أن تكون مجرد أداة علمية . والأداة العلمية لا يجوز أن تحمل لاقتات مذهبية .

يقول انجلز في هذا المعنى (في كتابه عن فيورباخ) كلمات واضحة وحاسمة أيضا هي : « عند هيجل تنتهى الفلسفة : أولا - لأنه اجمل في مذهبه على أبوع صورة كل طورها ، وثانيا - لأنه بين لنا ولو بدون وعى ، كيف نخرج من متاهة المذاهب ، الى المعرفة الوضعية للعالم » .

ويقول مرة أخرى في كتابه « الرد على دورنج » :

« اذا كنا نستنبط مبادئ الوجود كما هو موجود ، فنحن إذن لا نحتاج في ذلك الى فلسفة ، بل نحتاج الى معارف وضعية من العالم وما يحدث فيه . والبشر الذى ينتج عن ذلك لا يصبح فلسفة ، بل علما وضعيا . واذا كنا لا نحتاج الى الفلسفة من حيث هى كذلك ، فنحن نصبح إذن في غير حاجة الى أى مذهب » . (ص ٦٩) .

والحقيقة والتاريخ ، يجب أن يقال ان ماركس وانجلز كانا يرفضان الاسماء المذهبية ويسخران ممن يسمون انفسهم « الماركسيين » بل يعلنان ان « أقرب النفايات تأتي من هؤلاء الماركسيين » ! (المجلد الثانى من المختارات ، ص ٤٨٦ ، ص ٤٩٠) . ومع ذلك تحولت كل فكرة علمية جديدة أو صياغة علمية جسيمة قدمها ماركس ، الى مذهب يحمل اسمه ، فضلا عن الاسماء والالقب الأخرى التى اضيفت بعد ذلك ! وهكذا ظهرت عبارات : الفلسفة الماركسية - الجدل الماركسي - الايديولوجية الماركسية - الأخلاق الماركسية - الاقتصاد الماركسي - علم الاجتماع الماركسي - الاشتراكية الماركسية ، الخ ، الخ .

وبهذه الطريقة ، كان يضعف ارتباطها بنظام اجتماعي محدد هو النظام الاشتراكي ، وكانت

تفقد طابعها العلمى العام . وبدلا من أن تبقى علوما مفتوحة ، كانت تتحول الى مذاهب حزبية مغلقة ترتبط باسم شخص معين أو جماعة سياسية معينة .

حتى العلم الاشتراكي الذى أرسى ماركس قواعده الأولى باسم « الاشتراكية العلمية » ، تحول على أيدي بعض المعاصرين الى مذهب خاص في الاشتراكية باسم « الاشتراكية الماركسية » ، مع أن أفكار ماركس السياسية الخاصة في وسائل تحقيق الثورة الاشتراكية ، شيء يختلف عن قواعد العلم الجديد التى ارساها . فالعلم الاشتراكي الجديد ، باق يرتفع صرحه كل يوم ، مع كل ثورة جديدة ، بينما بعض أفكار ماركس السياسية الخاصة أصبحت اليوم بأية مرفوضة (مثل فكرة الثورة العالمية الواحدة ، وحتمية استخدام العنف ، ودكتاتورية البروليتاريا ، وطبيعة القيادة الاشتراكية ، ونوع الطبقات الثورية ، ونظرية الانقراض المطلق ، الخ) .

معنى ذلك إذن ، أن الفلسفة العلمية والنظرية العلمية في تطور المجتمع والاشتراكية العلمية ، هى علوم موضوعية لا تحددها لاقتات مذهبية ، ولا تمثل ايديولوجية حزبية . وليس معنى ذلك انها أفكار منفصلة عن التطبيق . فالعلم التجريبي لا يفصل عن العلماء الذين يمارسونه ولا عن العامل التى يمارس فيها . علم الطبيعة مثلا لا يفصل عن علماء الطبيعة ولا عن العامل والأجهزة الفيزيائية . كذلك علوم الثورة لا تنفصل عن القادة الثوريين ولا عن ميادين التجارب الثورية . كل ما في الأمر أن هؤلاء القادة الثوريين ليسوا من « طبيعة خاصة » ، وليس مفروضا عليهم أن يضلوا اسما خاصا أو أن يرتبطوا بشكل مذهبي مطلق أو بعقيدة سياسية جامدة . فعلوم الثورة مفتوحة لكل من يقدم على ممارستها . مفتوحة للتطوير والتعديل والمراجعة . وبذلك ينتفى طابعها الكهنوتي المخيف ، الذى اخترعه اصدؤها والمتعصبون لها على السواء . وبذلك ايضا ينتهى مايسمى بالاحتكار الايديولوجي أو الاحتكار الفكرى ، كما تنتهى في نفس الوقت اسطورة رفض الأفكار الفلسفية والعلمية بحجة الاختلاف السياسى .

الفلسفة العلمية والطبقات

ثم هناك نقطة أخرى بالغة الأهمية . فإذا كانت الفلسفة العلمية لا تنتهى الى

حزب معين ، فهي كذلك ليست « افرازا » طبقة معينة دون غيرها .

هل معنى ذلك أنها فلسفة كل الطبقات ؟
لا . فالطبقات والفئات المعادية للشعب
لا تؤمن بالفلسفة العلمية التي هي فلسفة التغيير
والثورة . أما الطبقات الشعبية والفئات
التقدمية ، فهي ذات مصلحة في انتصار العلم
والفلسفة العلمية ، من أجل أن تنجح في تحقيق
التغيير الثوري المطلوب في المجتمع والفكر
والانتاج المادي .

والطبقات الثورية لا تتبنى العلم والفلسفة
العلمية إلا لأسباب عملية ترتبط بمصلحتها .
وبعبارة أخرى ، فالحقيقة الموضوعية ليست
« نتاج » طبقة . لكنها قد تكون « اختيارا »
لطبقة .

الطبقات يمكن أن تفرز تشريعات أو مواقف
سياسية أو برامج اقتصادية ، أو ما إلى ذلك من
وسائل التنفيذ العملي المباشر . لكنها بشكل
عام لا تفرز فكرا ولا تفرز فنا ، إلا في الحالات
التي تتخذ بوضوح شكل الدعاية السياسية
المباشرة . فالفكر الأصيل كالفن الأصيل ،
لا تفرزهما طبقة معينة ، بل تختارهما هذه
الطبقة أو تلك وفق مصلحتها الخاصة ، دون أن
يفقدا بذلك طابعهما الموضوعي والإنساني العام.
والفلسفات الثورية المختلفة تنتجها عقول
إنسانية مخصصة لا تتحرك بدافع الأهداف
الطبقية المحدودة ، بل بدافع الإيمان بالإنسان
والحرية والتقدم . والموقف الطبقي من الفلسفة
يأتي بعد ذلك كنتيجة مرتتبة على العمل الفلسفي
وليس العكس . وهذا هو الفرق بين الفيلسوف
ورجل السياسة . فالفيلسوف - رغم أنه
يستجيب بوعي أو بغير وعي للظروف الاقتصادية
والاجتماعية والسياسية - فإنه في نهاية الأمر
يعتني بالفلسفة التي يؤمن بأنها تعبر عن
« الحقيقة » . أما رجل السياسة ، فهو يبدأ
من « حقيقة » الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية
والسياسية ، ثم يختار من الأفكار ما يخدم
الحركة التي يستهدفها .

وحتى الفلسفات « الانهازمية » ، يظهر
معظمها كنتاج حر لمقول غير واعية لا تدرك
المضمون الاجتماعي للأفكار التي تدعو إليها . ثم
تتحول بعد ذلك على أيدي رجال السياسة إلى
أداة في صراعمهم الاجتماعي .

فواجب المشتغلين بالفلسفة إذن أن يناقشوا
الأفكار أولا وقبل كل شيء ، من زاوية الصواب
والخطأ . ثم ليناقشوا بعد ذلك محتواها

الطبقى أو السياسى ، إذا توفرت لهم الرغبة في
ذلك والقدرة الموضوعية عليه . فالعمل الفلسفى
عصم متميزا نوعيا عن بقية فروع الفكر
والتطبيق .

الفلسفة الجدلية المعاصرة

يبقى بعد ذلك سؤال :

هل تغيرت الفلسفة الجدلية في السنوات
الأخيرة ؟

من ناحية عامة ، يمكن أن يقال إن المبادئ
الكبيرة للجدل لم تتغير منذ أيام هيجل ، على
أساس أنها تقدم منطقا عاما للمعرفة البشرية
ولا تقدم نظرية فكرية خاصة . لكن الذى حدث
هو أن ستالين في تحمسه السياسى غير الفكرى .
للمتيز والتفرد فى كل شىء باسم البروليتاريا
والماركسية اللينينية ، اخترع صياغة جديدة
وتقسيمات جديدة للفلسفة الجدلية ، ليجعلها
جزءا خاصا مما كان يسميه « الترسنة الفكرية
للماركسية » ! وكانت نتيجة هذه الصياغة
المصطنعة ، تشويه بعض أجزاء المنهج
بالتقسيمات الجامدة التى فرضت عليه . فمثلا
لم يظهر فى « الجدول » الستالينى ، أهم قانون
من قوانين الجدل وهو قانون نفى النفى . ربما
لأن ستالين لم يستطع أن يفهم بعمق هذا
القانون الهيجلى المقدس . وربما لأنه تحت شعار
« الترسنة الفكرية » المتميزة ، وضع صياغة
قوانين الجدل بطريقة التقابل الميكانيكى مع
قوانين الميتافيزيقا . فكان فى كتابه الصغير عن
المادية الجدلية يثبت فى مقدمة كل قانون من
قوانين الجدل ، هذه الالفة الشكلية : « بعكس
الميتافيزيقا ، يرى الجدل أن ... »

خمس عشر عاما مرت على وفاة
شاعر فرنسا الكبير يول ايلوار ..
فقد مات فى صباح يوم من ايام نوفمبر
الضبابى .. وفى يوم الثلاثاء
١٨ من نوفمبر على وجه التحديد ..
كان يول ايلوار شاعرا اسبلا
ومجددا وكان احد اعلام السورريالية
المخلصين .. وقد كتب عن شاعر ايلوار
الكثير والكثير جدا وخاصة تلك
الدراسة المميقة التى كتبها لوى بلوى
وظهرت فى سلسلة « شعراء اليوم »
سنة ١٩٩٦ ..

ايلوار

(١٥)

سنة

الأربعة ، قانونا خامسا ، أسماء قانون (النقطة)
 أو « **النمو الحضري** » أو « **نفي النفي** » .
 لكن معظم المشتغلين بالفلسفة الجدلية ، كانوا يحشرون هذا المبدأ حشرا داخل القانون الجدلي الرابع عند ستالين . وهكذا اتخذ هذا التقسيم الرباعي قداسة مزيفة ، رغم أنه لا يقوم على أساس تاريخي . بدليل أن أنجلز كما رأينا ، تمسك بالتقسيم الثلاثي الذي استخلصه من مبادئ الجدل الهيغلي ، فضلا عن أن لينين ، كان يقسم الجدل أحيانا إلى مبدئين اثنين ، وأحيانا إلى ستة عشر مبدأ - كما نجد في مذكراته الفلسفية .

ومهما يكن ، فقد اتضح القصور والخطأ في هذا التقسيم ، فعاد المؤلفون (مثل أفانا سيفيف السوفيتي عام ١٩٦٥) ، بعد هذه السنوات الطويلة ، إلى نفس المبادئ الهيغلية الثلاثة : انتقال الكم إلى الكيف - الوحدة والصراع بين الأضداد - نفي النفي .

ذلك ، مع بعض الإضافات الفرعية التي كشف عنها العلم الحديث والثورات الاشتراكية الجديدة في العالم الثالث ، مثل إمكانية حدوث التدرج في النفي الكيفي وعدم التمسك بمبدأ « **الفجائية** » الذي أعثته هيغل وأخذ عنه ماركس وأنجلز .

وهذا في حد ذاته اعتراف واضح ، بأنه في مجال المبادئ الأساسية للجدل ، فإن الجديد الذي يضاف إلى هيغل ، يضاف باسم التطورات العلمية الجديدة ، وليس باسم شخص بعينه أو باسم مذهب سياسي مغلقل .

اسماعيل المهدي

ولما كانت الميتافيزيقا لا تحتوي على مقابل عكسي مباشر لقانون نفي النفي ، لم يستطع ستالين أن يعثر له على مكان مناسب في الجدول! مثله في ذلك مثل ابن العميد حين كتب رسالته المعروفة : « **أيها القاضي بقم** » - فلم يجد لها سجعاً مناسباً ، فاستكملها بقوله : « **قد عزلناك فقم !** »

فستالين لم يميز بين قانون نفي النفي وقانون وحدة الأضداد أو اجتماع النقيضين ، فاكتمل بالأخير لأن له مقابلاً واضحاً في الميتافيزيقا ، هو قانون عدم التناقض .

لكن اجتماع النقيضين يمكن أن يصبح جزءاً صغيراً من قانون نفي النفي . وهذا القانون الأخير ، يتضمن إلى جانب الاعتراف بوحدة النقيضين داخل الظاهرة ، أن الصراع بينهما يلد طرفاً ثالثاً جديداً بين النقيضين بنفيهما معا . وهذا هو المقصود بعبارة « **نفي النفي** » . وعلى سبيل التوضيح ، نجد أن قانون اجتماع النقيضين يمكن مثلاً أن ينطبق في المجتمع الرأسمالي على الصراع بين طبقتين موجودتين معا ، هما البرجوازية والطبقة العاملة . لكنه لا يصل إلى حتمية ظهور طبقة ثالثة تنفي الطبقتين المتعارضتين وتمثل تركباً بينهما هي الطبقة العاملة الجديدة في المجتمع الاشتراكي ، أي الطبقة التي تعمل وتملك في نفس الوقت وسائل الإنتاج والسيطرة . هذا التركيب الثالث الجديد ، هو الذي يعبر عنه قانون « **نفي النفي** » .

والحقيقة أن بعض المفكرين في أيام ستالين ، حاولوا بلافة أن يبدؤوا هذا النص . فاقترح ليفيغر مثلاً أن يضيف إلى قوانين ستالين

في سويسرا سنة ١٩١١ وهو في الخامسة عشرة من عمره . ورسالة كتبها إيلوار سنة ١٩٤٣ لصديقه وكاتب سيرته لوي يارو ولزم تكن قد نشرت من قبل . هذا إلى جانب بعض الصور النادرة لإيلوار وهو في سويسرا والهند الصينية ثم وهو مع صديقته دومينيك .

تحية للشاعر الكبير الذي أحيا معاصريه من الفنانين التشكيليين في شعره السوربالي العظيم .

أما عن حياة إيلوار الخاصة ومذكراته وصوره النادرة ، فلم يكن قد كتب أي شيء يذكر . إلى أن ظهر منذ أسابيع قليلة وبنسابة ذكره الخامسة عشرة ، كتاب بعنوان « **إيلوار : سيرة حياة** » من تأليف وتجميع روبير فاليت .

وإبرار ما في هذا الكتاب الجديد ، بورفره لإيلوار رسمه صديق الفن التشكيلي الماسر بيكاسو سنة ١٩٤٩ . وقصيدة لم تنشر من قبل كتبها إيلوار

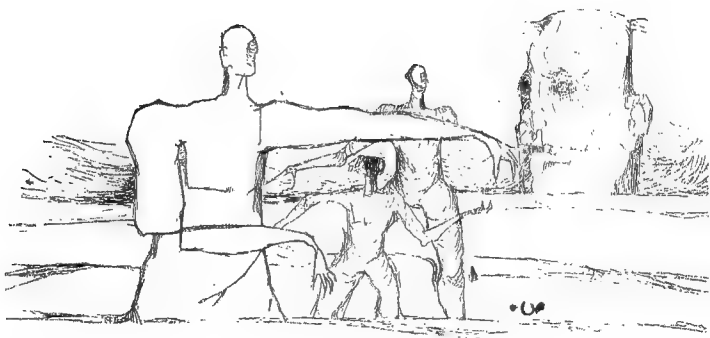


ميرلوبونتي

وفلسفة

الإدراك

الحسي



● ليس لغة وجود بدون الآخرين ، فان الانسان لا يكف مطلقا عن ذاته ، والاتصال بالمالم والآخرين ، ومثل هذا الاتصال يجعل من علاقته بالمالم والناس مناسبة للشعور بالاهتمام .

● اننى لا أستطيع أن افكر بذاتى بوصفى جزءا من المالم ، وإنما كل ما أعرفه من المالم ، إنما أعرفه من نظرة خاصة بى ، أو من تجربة من المالم بدونها لا تستطيع رموز العلم أن تعنى شيئا .

● الوجود الفردى الانسانى ليس وجودا مستقلا بنفسه ، وإنما هو وجود مع الغير أو الآخر ، وبواسطة الاتصال معه والحوار يبنى الكون ، ويكون هذا الاتصال يصبح الوجود بلا معنى .

محمد كمال الدين

هذه النماذج من التفكير الفلسفى السابق على ظهور الوجودية تدل على أن الفلسفة ظلت تجرى وراء المطلق والمذهبية يمتصها الضيق الى مدى طويل ، فلما أن جاء هيجل (١٧٧٠ - ١٨٣١) أراد تبسيط الأمور بمضى الشيء ، فنادى بفلسفة إنسانية .. ولكن أى انسان يبدو اليه ؟ انه الانسان المطلق ، والكائن الأبدى ، وأن الكون كله هو مرآة ، ورد هذا الانسان المطلق - مع كل هذا - الى صورة العقل الأسمى فى أرفع مظاهر الوجود ، وما معنى هذا ؟ : أن تظل الفلسفة فى دائرتها المفرغة ، لا معنى بالإنسان الا كمصدر من مصادر الوجود ، يخضع لتقلباته ، ويفعل ما يلقى عليه من القوى الخارجية ، أما هو .. الانسان ، فلم يجد الا النزول اليسير من الاهتمام ، حتى كانت فلسفة الظواهر فى منتصف القرن التاسع عشر .

أنتقلت فلسفة الظواهر من الاحساس الانسانى بالوجود نقطة بداية لها ، هذا الاحساس الانسانى أو اللات الذى الحركة الشاعرة تسبق كل ما عداها من ظواهر الحس والمالم الخارجى وتقرر وجودها على الشعور أو التجربة الحية ، ويعينها ما يتبدى للحس فى داخلها كصدى للمالم الخارجى ، ومعنى هذا أن فلسفة الظواهر تمسك الانسان كبداية للتفكير وسبب له ، ومعنى باحساسه بذاته ثم بالمالم الخارجى وقد انطبع به ، وقد وصلت هذه الفلسفة لرويتها عند **أدموند هوسرل** (١٨٥٩ -

تقوم الفلسفة الوجودية على عدة مبادئ رئيسية يؤمن بها للاستغناء ، وهى تتخذ الانسان الفرد نقطة ارتكاز ومحورا رئيسيا لمنظم هذه المبادئ ، فهى بذلك تعد لورة على كثير من الفلسفات التى سبقتها ، فلا تبحث فى ماهية الوجود والطبيعة بالمعنى الفلسفى التقليدى عند افلاطون وأرسطو وما بينهما ، ولا تنحاز للمذهب عقلى أو حسى أو ميتافيزيقى معين ، بل تعد فلسفة جديدة قائمة بذاتها وقر مسبقة ، ويمكن القول مع ذلك انها امتداد طبيعى للتفكير الفلسفى حين يصل الى درجة التمشيع ، وحين يصل لمذاهبه الى درجة لو استمر عليها لظل فى دائرة مفرغة من الفكر لا يمكن أن يصير عليها الانسان فى تقدمه وتطوره الشامل .

سقوط المطلق والمذهبية

وصل ديكاوت مثلا (١٥٩٦ - ١٦٥٠) فى ذروة فلسفته الى أن تفكير الانسان هو الدليل الواضح على وجوده ، فلولا الفكر ولولا التأمل لما أدرك هذه الحقيقة .
ووصل باركلى (١٦٨٥ - ١٧٥٣) الى فلسفة عقلية مثالية يثبت فيها أن المالم المادى ليس له وجود مستقل عن العقل الذى يدركه ، وأن العقل وحده هو الحقيقة ، أما كانت (١٧٢٤ - ١٨٠٤) فقد وصل الى أن للمعرفة الانسانية اساسين لا غنى لاحدهما عن الآخر ، وهما الحس والفكر وبهما تنكسب الادراكات الحسية والعقلية ، وبغير هذين الاساسين فلا ادراك ولا وجود .

(١٩٢٨) حين وصفها بأنها دراسة وصفية لطبيعة الشعور عندما يقف الإنسان في مواجهة ادراكه للعالم الخارجي ، وأنها فلسفة تمنى بالذات المدركة وإحالة ما تدركه من الموضوع أو الشيء المدرك الى صورة مفهومة واضحة ، فهناك حالة مستمرة بين الذات وبين الشيء موضوع الإدراك ، وبمعناها لا يصبح القول بأن إنساناً يفكر أو يشعر أو يتأمل ، وإنما يقال أنه يفكر في شيء أو يشعر بشيء أو يتأمل شيئاً ، وما عبارة ديكرارت « أنا أفكر ... » فتصبح « أنا أفكر في شيء » بالمعنى الظاهري ..

الوجودية وفلسفة الظواهر

تأثرت الفلسفات الوجودية بفلسفة الظواهر ، بل واعتبرها الفيلسوف الفرنسي المعاصر موريس ميرلوبونتي Maurice Merleau Ponty (١٩٠٨ - ١٩٦١) علماً يقوم على وصف التجربة الحية ، وكشف العالم ورويته رؤيته حتمية ومهمته إزالة الستار عن سره وسر العقل ، حتى يتسنى للإنسان أن يعيش عاله الذي يحسه ويدركه ، وتراء يصدر كتابه الرئيسي «تظلم ظاهرات الإدراك الحسي» بدراسة قيمة لهذه الفلسفة ، يحلل فيها ظاهرات الوجود الإنساني ، باعتبارها تقوم على تجسرية الحس المشترك السليم ، وباعتبار أن العالم الملمس هو عالم الظاهرات أو عالم البشر وهو الخليقة التي يعكسها الإدراك الحسي ، وقد تأثر ميرلوبونتي ايضاً بالفلسفة الوجودية عند مارتن هيدجر (١٨٨٩ - ١٩٥٥) ، والتي تقوم على ربط الإنسان بالوجود باعتباره الوجود الوحيد الذي لا ينفصل وجوده عن التساؤل ولاستفسار ، وهو الكائن الوحيد الذي تنحصر ماهيته في وجوده ، كما تقوم على أن الذات الفردية الانسانية هي مصدر كل الموجودات والوسيلة التي تكشفها بها ، وليس هناك وجود خارجي أو بشري أن لم تكن الذات مرتبطة بالعالم ارتباطاً أولياً قلبياً ، وليس لمة وجود بعيون الآخرين ، وأن الإنسان لا يكف مطلقاً عن الخروج عن ذاته والاتصال بالمعالم والآخرين ، ومثل هذا الاتصال يجعل من علاقته بالعالم والناس مناسبة للشعور بالاهتمام .

لكل ذلك تأثر ميرلوبونتي بفلسفة جان بول سيارتر (١٩٠٥ - ١٩٥٥) التي أصبحت العلامة المميزة للوجودية الحديثة ، وهو يعد من تلاميذه المخلصين المؤيدين لأغلب أفكاره ، فهو يقول معه بأنسيقية الوجود الإنساني على ماهيته ، وأن الإنسان بعد أن يلقي به في الوجود عليه أن يختار ماهيته بنفسه بحيث يصبح مسؤولاً عن مسدا الاختيار وذلك الوجود ، وأنه في ذلك حر ولا يسأل عن شيء إلا إذا تعدت حريته نطاق ذاته فاعتدت على حرية غيره ، وأنه في حريته إنما يصنع مصيره ومستقبله ، وعليه أن يلتزم بها ، ويمثل على جذبه ليسل إلى إهدافه في الوجود ، كما عليه أن يتحمل في سبيل ذلك ما سوف يتعرض به من قلق أو شبح ، فإنه علامة الإرادة المحسرة والنتقز. المترقب ،

٢ م ميرلوبونتي



فيلسوف الإدراك الحسي

ويمثل ما كانت عليه فلسفة ميرلوبونتي من جديدة وإثارة ، كانت حياته أيضا ، فقد نشأ في باريس (١٩٠٨) وتلقى علومه بها ، وحصل على درجة الدكتوراه في الفلسفة برسالتين هامتين في أعقاب الحرب العالمية الثانية ، بلقا به بعد أن نشرهما إلى ذروة فلسفية دائمة ، وقد ساعد ذلك على شغل منصب الاستاذية في الفلسفة بالكوليج دي فرانس ، وهو منصب لا يصل إليه إلا من بلغ في الفكر شأوا له وزن وتقدير ، وقد اتبع في حياته طريقة منهجية أكاديمية متشددة وأوقف فكره على الأبحاث الجامعية وبما الفاه من معارضات ونشره من رسائل ومقالات ، لم يكتب القصة أو المسرحية الفلسفية كما اعتاد معظم الفلاسفة الوجوديين أمثال سارتر والبركاسي وسبون دي يوفوار وغيرهم ، كما أنه لم يفرق نفسه في لغة الجمع ومظاهر الدعاية ، بل تفرغ على البحث المثالي والنشر الهادئ المنظم ، ولذلك كانت شهرته كالفيلسوف وجودي أقل من غيره ، ولم تندم مؤلفاته كلها المثالية ، فضلا عن بعض أبحاث قصيرة ومقالات متناثرة قليلة ، وهو نتاج لكرى ضئيل من حيث الكم ، أما من حيث الكيف فقد تضمن أصالة ومنهجية لم تتوفر لدى غيره من الفلاسفة .. وظل على طريقته الفكرية تلك حتى وافاه الأجل في ميته طبيعية لا جنحة فيها ولا «وجودية» عام ١٩٦١ ل ١٠

كانت الرسالة الأولى لميرلوبونتي هي كتابة « علم ظواهر الإدراك الحسي » *Phénoménologie de la Perception* ونشره في باريس عام ١٩٤٥ في حوالي ٧٠٠ صفحة ، وتضمن المبادئ الرئيسية لفلسفته ، كما جعل من مشكلة الإدراك الحسي نقطة بدء ومعدن ارتكاز لها ، ويقول في مقدمته « أنني لا أستطيع أن أفكر بلدي بوصفي جزءا من العالم ، وإنما كل ما أعرفه من العالم انصبا أعرفه من نظرة خاصة بي أو من تجربة عن العالم بدونها لا تستطيع رموز العلم أن تعني شيئا .. »

وهذا تأكيد للبعد الوجودي العام بأن وجود الإنسان في العالم سابق على كل شيء ، وأن وعيه وإدراكه بعد ذلك الأشياء إنما ينبع من ذاته وإحساسه ، ويكون الإحساس في هذه الحالة هو الشائنة التي يبدو عليها العالم وبها يدرك الإنسان معنى وجوده مرتبطا بهذا العالم ، ونحن نصل إلى الإحساس حين نفكر في مركزاتنا الحسية وحسب نريد التعبير عنها ، فالإدراك الحسي في بهذا المعنى - لا يقدم نفسه أولا على أنه حدث واقعي في العالم نستطيع أن نطبق عليه سببا معقولا ، وإنما يقدم نفسه كامادة لخلق العالم أو اكتشاف لما فيه من ظواهر وأشياء .

بين الفكر والوجود

وهناك ارتباط بين الفكر والوجود ، « فليس العالم هو ما أفكر فيه ، ولكنه ما أعيش » (ص ١٠) أي

أن معنى الوجود لا يصل إلى الإنسان إلا إذا عايشه وعرفه على حقيقته ، وأن التجربة الأولى بالنسبة للإنسان هي العودة للعالم الماشي أو عالم التجربة ، وعلى الفلسفة أن تبدأ بوصف مباشر لهذه التجربة كما هي دون أية مراعاة لميلية كونها النفسية والتفسيرات السببية التي قد يقدمها عنها العالم أو المؤرخ أو العالم الاجتماعي ، ثم عليهم بعد ذلك - أي بعد أن تتركها الحواس إدراكا كاملا - أن يعطوها من تفسيراتهم وتدابيرها ما يشاءون ، والإنسان حين يفسر شيئا أو يؤوله إنما يستمد ذلك من ذاته ، من تكوينه ، من خبرته وثقافته ، فكل إنسان إنما يتجسد موقفه من الشيء موضوع الإدراك بحسب رايه واعتقاده الشخصي ، وليس معنى ذلك أن الإنسان منفرد بالحكم وأنه مقياس نفسه كما تقول السفسطائية بل هو مشارك لغيره في الوجود ، وعلى هذا الأساس تكون هناك أحكام عامة تستقر في وعي الجميع وإحساسهم ولا يمكنهم أن يتفقوها أو يفرجوها عليها ، فالتجربة الإنسانية هي خليط من « الأنا » ومن « العالم » وهذا ما يسميه يونتي « بالوجود في العالم » ، وهذا معناه أن الداخل - « أي الإنسان » - ، والغارج - « أي العالم » - لا يمكن أن يفصلا .

ويؤلف يونتي : « إذا كنت منذ تفكير في جوهر الدائية أجدها مرتبطة بدائية الجسم وذاتية العالم ، لذلك لأن وجوده كدائية لا يشكل إلا شيئا واحدا مع وجودي كجسد ومع وجود العالم » (ص ٦٧) ، والعالم لا يمكن فصله من الذات كما لا يمكن فصل الذات من العالم ، إذ يظل العالم ذاتيا لأن تركيبه مرسوم بواسطة الذات ، وقد تكون هذه التلازية الدائية مفرقة في الفردية بعض الشيء ، ولكننا نجد ميرلوبونتي يستدرك هذا بأن الوجود الفردي الإنساني ليس وجودا مستقلا بنفسه ، وإنما هو وجود مع الغير *avec le* أو الآخر ، وبواسطة الاتصال معه والتحوار بيني الكون ، وبدون هذا الاتصال يصبح الوجود بلا معنى ، بل أن وجود الغير هو السبيل الصحيح لتحقيق الذات ، ولا يصبح الكون محقق الوجود إلا إذا تلاقى أو تقاطعت تجاربي مع تجارب الآخرين وبهذا الالتقاء يكون الإدراك ، وبالإدراك يصبح للإنسان وجوده الفردي ، وبالوجود الفردي يكون للإنسان إنسانيته المميزة ، وفرديته المستقلة .

هذه النظرة للآخر لا نجدها بهذا المعنى المستقيم عند سارتر أو غيره من سائر الوجوديين ، فسارتر ينظر للآخر على أنه يسلبني ما خلقت ، وهو منذ وجوديين آخرين كائن مكمل لي أحس إذا فقدته بشعور مستمر ، النقصى ، أما عند ميرلوبونتي فهو شريك في الوجود ، لأن موقفني من الآخر هو الذي استمد منه موقف الآخر مني ، وحضوره أمام نفسي هو الذي يحدد وجودي وهو كذلك يجعل وجود الآخر ممكنا بالنسبة لي ، وليس معنى ذلك أنني ملتزم بموقف هذا الآخر ، وإنما يعينني ألا نتنازع الوجود فيما بيننا ، وأن يكون له رايه ووجوده

التاريخ كظواهر لوجود واحد أو حوادث مسرحية واحدة لم تصل الى نهاية بعد .

ونستدل على ذلك من موقف المؤرخين ، فلم يحدث ان تلاقى تفسيران مما على رأى واحد أو وجهة نظر واحدة ، وإذا كان الاتفاق على أسماء الأحداث وتواريخهما ، فالتفسيرات والشرح تتعدد من مؤرخ الى آخر ، وهذا يثبت بلا شك ان « ذاتية » الإنسان و « مواقفه » ، و « التزامه » بأراء معينة يؤمن بها ، هي من صميم « وجوده » ، بل انها « الماهية » أو « الصفة » التي تسم هذا الوجود وتلقب به كما يسم المحصول الموضوع في رأى المنطقة . وخلاصة الرأى في الحرية عند ميرلوبونتي انها تندمج في موقف أصلى تتقبله وتتداخل معه ، وانها لا تمارس نشاطها الا ابتداء من ذلك الموقف ، وانها تتحدد باندماجها في الأشياء ، فالحرية تلاقى وانتقال وتبادل بين الخارج والداخل - أى بين العالم والذات - أو هي حوار متصل اتصالاً مستمرا مع الأشياء ومع الآخرين .

وليس الإنسان احساساً فقط ، بل هو احساس ونفس ، فإذا كانت النفس تمثل الإدراك والعقل فالاحساس الصرف يمثل الجسم ، والإنسان نفس وجسم مما ، وميرلوبونتي يدرس الجسم باعتباره موضوعاً وشخصاً متميزاً في مكان ، وباعتباره جهازاً حركياً وموجوداً جنسياً ، يعتبره الأداة أو الوسيط الذى يتحقق به وجودنا في العالم ، كما يعبر حركته مربية بالحركة العامة لوجود الإنسان في العالم ويظل حضوره أمام العالم ، والجسم كائن في العالم كالقلب في الجهاز العضوى ، وليس مجرد موضوع قائم بذاته ، بل لا يفرقه به الا بقدر ما يحياه الإنسان ويختلط به ويمزج وجوده بوجوده ، وكما يعبر الكلام ان الجسم متصل بالنفس فانه يمس الوجود بالتأمل والإدراك والوهم ، هذا الوهم هو منهج الوجود ، وليس لغة وجود بدون وحي ، وهذا الوهم لا يمكن تحليسه بصورة ساذجة دون ان يجسروا الى مسلمات الحس المشترك السليم ، والعالم بأسره يصبح بذلك منطقة من مناطق الوهم ، واختيار مضمونه يقدم لنا جميع اسرار العالم ، وتصبح دلالاته الحقيقية ، فالوهم بذلك يكون هو العملية التي بها يكون للعالم معناه .

وإذا كان الإدراك الحسى لدى الإنسان يقوده الوهم بحقائق الوجود ، فانه يكون بذلك ادراكاً في مكان ، والمكان عند ميرلوبونتي لا يوجد بدونى ، وهو شيء يدركه الدهن باعتباره نظاماً لا يتميز الا لأفعال الترابط بين الأشياء ، وليس المكان بذلك امراً حسياً تدركه الحواس بل هو حيث الأشياء كلها لها نفس الاهمية ، مكان تعيش به الرياضيات وعلم الطبيعة ايضاً . وإذا كان المكان غير محدد بحيث معين ، فكذلك الزمان ، وكلاهما يدركه الدهن ، والزمان عند بونتي هو بمثابة الأسلوب المميز للإنسان الذى لا بد من ان يجد نفسه باستمرار ، ذلك

كما لى رايى ووجودى ، ويكون الجدل الحر بيننا سيلا لا يكون الوجود مستقلاً ، وممكناً ، وهذا ما نسير عنه بلفظ الحرية في الوجود ، فالإنسان حر ، وحرته مطلقة من كل قيد ، وليس معنى الإطلاق هو القوضى أو اللانظام ، بل الإطلاق هنا معناه كل ضغط يجعل الفرد لا يستطيع تنفيذ مخططة في حدود القيم الاجتماعية البائدة ، وبحيث لا يلقى على حرية الآخرين ، « ان الحرية الإنسانية دائماً حرية مجاهدة ، والإنسان يوجد باستمرار في موقف اجتماعى معين ، ان استطاع معاوضته فان حرته لن تستطيع ان تنقله بطريقة سحرية الى تلك الشخصية الخيالية التي يريدها .. » (ص ١٣) ، ذلك لان حرينا عبارة من اختيارنا لوجودنا ولأسلوبنا العام في التصرف بأزاء العالم ، وكل اختيار يستند الى التزام سابق ، التزام اختاره الفرد بملء حرته وتبنا لذلك فالحرية لا توجد الا في مواقف أو ظروف ، وهذه المواقف ليست مجرد حدود فحسب ، وانما هي الشروط التي تعين تلك الحرية على ممارسة نشاطها وتحديد اتجاهها ..

مشكلة الحرية الإنسانية

وهكذا نجد الحرية مطلقة وغير مطلقة ، مطلقة بالنسبة للإنسان حيث يختارها ويحددها بنام على موقف سابق والتزام به ، وغير مطلقة لأنها لا بد ان تبرر من شيء أو تتجلى ابتداء من شيء آخر ، شيء خارج الذات ، وما الحرية في الحقيقة سوى تلاقى الداخل والخارج اذ ليس لغة حرية بدون مجال ، وحرية الإنسان تفهم ابتداء من موقفه ، بل ان الحرية هي التي تفسر التاريخ وتخلق عليه معناه ، والإنسان هو الذى يصنع التاريخ ، وهو الذى يعطيه معناه ، لأنه هو الذى يتشمله ويعكم عليه ، هذا الحكم سيكون تقريباً لأنه لا يصل الى موارك التاريخ نفسها ولا الى الأحداث كما وقعت ، وانما سيتمثل مراحل



٢ . هيجر

تركيبا يدرك من طريقه حقائق الوجود ودلالته وهذا التركيب لا يتبع العالم الخارجى ولا الحياة الباطنية ، بل هو مجموعة معنوية ذات دلالات ، والتركيب ليس شيئا فى ذاته ماديا أو معنويا بل هو طبيعة الظاهرة الإنسانية ، وعليها أن ترى فيه وسيلة من وسائل الإدراك .

وينفس هذه المعارضة يقف ميرلوبونتي ضد وادى مدرسة الجسطلات - ومعناها الصبح الإجمالية - التى تصف الإدراك بأنه عملية عقلية تتم بها مرقنتنا للعالم الخارجى ، وبه ندرك الشيء ككل واجمال معا ، ثم يحلل إلى أجزائه بعد ذلك ، فعملية الإدراك الحسى لا تحتل هذه العملية ، لأن الإدراك هو المعنى الذى يضعه الذهن للمعنى القبلى apriori الذى يسبق رد الفعل الواعى والخالى من المعنى ، وهو الفعل الذى ندرك بمقتضاه الموضوع ادراكا مباشرا دون أدنى-وساطة ، بل دون أدنى حاجة إلى تفسير .

وأفرد ميرلوبونتي بعد ذلك كتابه « المعنى واللا معنى » Sens et non-Sens - وصدر فى باريس عام ١٩٤٨ - للحديث عن « الكلمة » وتأثيرها ، باعتباره المعنى الذى تحمله هو المحمول أو الموضوع الذى يقصد إليه المرء ، وليست الكلمة فقط هى التى لها « معنى » بل لكل شيء معناه ، وليس علينا سوى أن نتوصل إلى وصف تلك المعانى أو الماهيات ، وليس معنى ذلك أننا نفصل بين الكلمة ومعناها أو الشيء وماهيتته أو بالأحرى بين الذات والمالم ، فإذا أردنا أن نفهم الإدراك الحسى على حقيقته ، فلا بد لنا من أن نتخطى تلك الفجوة ، وبمثل هذا المفهوم لا يجب أن نفصل بين المادة والصورة الآن المسادة - أو الشيء - لا بد لها من صورة بدالية يحتفل بها الذهن ، كما لا بد لها من تاريخ تسير بحسبه فى سلسلة من التطور .

ويهتم ميرلوبونتي فى هذا الكتاب أيضا بدراسة اللغة وانفاظها من حيث أن لكل لفظ معناه ، وأن الفكر لا بد أن يتجسم فى عبارات وأن اللغة فى صميمها خروج عن الذات واتجاه نحو الآخرين أو حضور الفكر نفسه فى المسالم المحسوس ، ومعنى هذا أن اللغة هى الوضع الذى تتخذه الذات الناطقة فى عالم المعانى .

انسانية وارهاب

أما كتاب ميرلوبونتي الرابع فهو « انسانية وارهاب » Humanisme et Torreur - فقد صدر عام ١٩٤٧ ، وكان قد نشر فى مثالات متتابعة عام ١٩٤٦ فى مجلدة الأزمات الحديثة التى يرأسها سارتر تحريرها ، وفيه يبحث علاقة التفكير الوجودى بالماركسية مع دراسة مقارنة بينهما ، وهو يرى أن الماركسية لم تتخل عن التفكير الليبرالى التحصى ، باعتبارها تهدف إلى خلق علاقات انسانية بين الناس ، وتلتاق الفلسفة الوجودية مع الماركسية فى أن المعرفة تجد نفسها منقولة إلى مجموع

لأنه يعدو دائما خلف ذاته محاولا اللحاق بها فلا يكاد يتقوى على الإسباك بزمامها ، وهذا ما يسمى أحيانا باسم التماهى أو الغارقة ، بمعنى أن الإنسان مغارق دائما لذاته أو أنه فى تعامل مستمر على نفسه هذا التماهى بهدف إلى أن يحقق الإنسان وجود هذه اللات بطريقة لا تقبل الوجود على حالة واحدة بل تريد باستمرار أن تتقدم وتخطى كافة العقبات لتصل إلى أسفى مراتب الوجود ، فالغارقة هنا ليست مرقفا أو انقصا بل هى نظرة مستثملة تدرك أن النبات معناه الموت ، وأن الحركة هى صميم الوجود . وإذا كان الذهن هو الذى يدرك المكان والزمان ، فليس لمة زمان ولا مكان فى الأشياء ، بل فى النفس الواعية المدركة .

تكوين السلوك

لم يقصر ميرلوبونتي شرح فلسفته ومبادئه فى الإدراك الحسى على كتاب « ظاهرة الإدراك الحسى » ، بل ضمنها سائر كتبه ، وخاصة رسائله الثانية التى نال بها شهادة الدكتوراه وهو كتاب « تكوين السلوك » Structure du Comportement صدر عام ١٩٤٩) ، وعرض فيه لراى السلوكيين - فى علم النفس - للإدراك الحسى ، فهم يقولون بأن سلوك الإنسان ثوبان : فطرى نوى يولد مع الناس جميعا ، ومكتسب متعلم يدرسه المرء باختلاطه بالناس وتلمه إياه ، وأن الإنسان يسير فى معرفته للكون من التخصيص إلى التخصيص ، ومن الانتشار إلى التركيز ، ومن الإبهام إلى الوضوح ، ومن التفكك إلى التكامل ، فهو متدهم - وكما يرى ميرلوبونتي - على الكون بالتدرج ولا يدركه إلا بعد أن يشتمل كل أجزائه ويتمرر عليها ، ويمارش بونتي هذا الراى ، فالإنسان لا يبدأ بالإبهام أو التفكك بل بيهديه وهيه مباشرة إلى قلب الموضوع ، وهو بما لديه من مخطط سابق ملتمز به لا يردد نشاطه إلى ردود فعل لا واعية ، فإن هناك تركيبا معينا فى الإنسان هما النفس والجسم معا - ينتظم هذه الردود ،



١ . هوسرل

من الفرد على جمعية المجتمع ، وهذه مغالاة ، فالفرد موجود والجماعة موجودة وصالح النوع في الانتفاع بمزايا الفرد ، كما أن من صلاح الفرد الاعتراف لفراده النوعية وعلاقاته الإنسانية التي لا فكاك منها ..

وميلوبونى يعتمد على الأدراك الحسى في كل تفكير للانسان ، ونعتقد أن الإدراك الحسى اذا كان ومسببة لا مفر منها للانسان في التعرف على عالمه الماعى ، فلا سبيل الى ذلك ولا اكتمال له الا بوجود « العقل » أو « التفكير الخاص » الذى يحرر الانسان احيانا من رغبة الجسد ودائرة الحسى ، ويوصله يدرك وجوده في امتلأه وجبروته ، وقد أثبت العلم أن هناك مدركات لا يستطيع « الحسى » وحده التوصل اليها ، ولا بد لها لكي تدرك ادراكا صحيحا من وسائل تملز الحسى ، هذه الوسائل تمثل في « العقل » و « والتفكير الخاص » .

والملحظة الثالثة أن الوجودية عند ميلوبونى شديدة الثقة في الانسان ، متقدمة انه على كل شيء قدير ، وتناسى ان الناس وان كانوا سواسية في الوجود الا أنهم لا يتساوون في المستوى الفكرى أو العقلى ، وأن الكثيرين منهم لا يستطيعون ان يتواءموا مع انفسهم ولا مع الآخرين ، ولا يمكنهم تقرير شيء أو اتخاذ موقف يلزمون به ، وغاية ما يقول به ان الانسان وجد وعليه ان يقرر مسيره في حرية تامة ومسئولية غير مجبرة ، وليس كل الناس ممن يحتملون أو يتحملون هذه الأمور ، فمادام يقول بونى - والوجوديون - بالنسبة لهم ؟ ..

والملحظة الأخيرة أن ميلوبونى حين يأخذ بمعطيات الشعور المباشر والإدراك الحسى الظاهريانى يحاول القيام بمحاولات ديانكتيكية من أجل حل التناقضات وهذا لتدلب في موقف لا يحتمل الا حلا واحدا وهو الثبات على مبدأ واحد أو محاولة التوفيق بين اختلافات الفكر ...

ومع كل هذا فقد نجح ميلوبونى في تأكيد فلسفته وفي إيصال مفاهيم واضحة ذكية عنها : تأكيد الذات الإنسانية وإعادة الانسان الى نفسه - بد من اللاهوت والفكر الميتافيزيقى التقليدى - تصوير الصلة العميقة بين الانسان والكون - جميل الحرية مرادفة الوجود الانسانى - رؤية الوجود من خلال ادراك حسى سليم - مواجهة الواقع في شجاعة واصرار - تأكيد أن الوجود والتفلسف شيء واحد ، وأن معنى التفلسف لا يتفصل عن الوجود ، لأن الفلسفة هي تساؤل عن معنى الوجود ، والوجود هو الفكر ، والفلسفة ملازمة للحياة ، معانقة للوجود ..

وتلك هي أصالة فلسفة ميلوبونى وادراكه السليم لعنى الوجود الانسانى ..

محمد كمال الدين

التجارب البشرية وكأنها خاضعة لها خضوعا تاما ، والذات لم تمد شيئا فكريا صرفا بل هي ذات انسانية تخضع لديالكتيكية مستمرة ، فنفكر وفقا لوضعنا وموقفنا ، وتستخرج قيمها الفكرية بملامسة هذه التجربة ، ويرى كذلك أن الماركسية هي السرد المجرى للظروف والشروط التى يولدونها لن يكون لمة انسانية بمعنى الملائة المتبادلة بين الناس ، وربما كان هذا التخصيص داعيا لانضمامه الى الحرب الشيوعى الفرنسى ودعوته التضاللية للحيولة بين وقوع حرب عالية جسدية بين المسكرين الاشتراكي والراسمالي ، ووقوفه باستمرار مع كفاح الطبقة العاملة ، ورؤيته أن العمل الثورى لا يستهدف الأفكار والقيم بقدر ما يستهدف فوز هذه الطبقة . ثم يدعو في نهاية الكتاب الى ان تثبت الماركسية عند مبادئها الاسيصة لتحقيق انتصاراتها التاريخية ، وأن مما يوقر تقدمها في الوقت الراهن هو استناعتها بأساليب التاريخ التقليدية بمعنى انها تنحو الى استخدام أساليب الخسوع والامساواة والانتهازية ، ولذا فهي تفقد الثقة في شجاعتها وتتخلى عن وسائلها العمالية الخاصة .

وعند تولى ميلوبونى منصب الاستاذية في الكوليج رى فرانس التى خطاها استهل به حياته الجامعية ، ونشره فيما بعد في كتابه « تفريق الفلسفة » do la Philosophie - عام ١٩٥٢ ، وفي هذا الخطاب شرح دور الفيلسوف وأهداف الفلسفة كما يراها في العصر الحديث ، وفي رايه ان تكون أرض الفلسفة بحثا حقيقيا لا مراءيا وأهيا ، فلا تكون تبث في الجهول واليات وجود الله والروح وما الى ذلك من قضايا على طعنها الزمن ، وإنما الفلسفة في معناها الحقيقي بحث حر نزيه لا يعود الى تخليد سابق أو يدافع عن اجزاء دينى أو فنيى محدد ، وينهى أن تكون أرض الفلسفة هي أرضى الماعى والتفسير العقلى التاملى في ظواهر ادراكنا الحسية ، وأن تكون مهمة الفلسفة هي الكشف عن العالم وسر العقل ، على ان تبدأ بوصف مباشر لتجربتنا كما هي ، ودون مراعاة لمصلحة تركزها النفسية والتفسيرات السببية التى قد يقدمها عنها العالم أو المؤرخ ، ثم يعود بمد ذلك الى العالم الماعى ، وراء العالم الموضوعى ، ثم تضع تفسيراتها الجديدة لكل مشاكل الوجود الانسانى . ونسرى في طريقها المرسوم .. فهي بذلك تكون فن حل مشاكل الوجود واكتشاف الحقائق ، أما مدخلها الاسمى فهو جميل « الانسان » سيد « الطبيعة » ومالها .

أعادة الانسان الى نفسه

أما الملاحظات التى يمكن توجيهها بالنسبة لفلسفة ميلوبونى - والفلسفات الوجودية بوجه عام ، فهي انها تنزع نزعة فردية متطرفة ، فتتجمل من الانسان مركزا للكون ومحورا لكل تفكير فلسفى ، متناسية أو متغافلة عن قوة الجماعة أو المجتمع ، بل انها تمد احيانا ثورة احتجاج

محاوَرَات فِ الْمَدَنِيَّةِ الْحَدِيثَةِ

محمود محمود



وليس هذا الفيلسوف بكل صفاته سوى
 جود نفسه ، فهو يهوى الفلسفة ويحترفها معا ،
 يسطها في كتب ميسورة لجمهور القراء فيكسب
 من ورائها المال الذي يكفل له عيشة رغدة .
 ويشتغل بالصحافة والإذاعة فيبعد صيته
 ويتضاعف دخله . ولقد كان هذا الفيلسوف
 - وهو جود نفسه - متصددا لبقا ، وكان
 نحويًا ، يستطيع ان يعالج أى موضوع يقترحه
 له الناشرون لرواجه .

وقد استطاع بما اكتسب من أموال طائلة
 ادترها عليه هذه الأعمال المتنوعة أن يشتري
 لنفسه ضيعة يعيش فيها وسط الخضرة
 والمزارع قريبا من الفلبات يمارس الصيد
 والقنص ويركب الخيل ، ويتمتع بهدوء الحياة
 الريفية وجمالها .



ولما كان ينحدر من أبوين من صميم الفلاحين
 فقد كانت عودته الى الزراعة بعد حياة ثقافية
 حافلة امرًا طبعيا . وقد كان كغيره من الفلاحين
 الانجليز لعهده يكره الآلات بكافة ضرورها ،
 ويمقت السيارات والطائرات ، يخشى أمريكا
 وكل ماهو امريكى . لا يحب عشرة النساء
 وبخاصة في مثل سنه المتقدمة ، ويماف الطعام
 الانجليزى الحديث ، ولا يستسيغ التثنية
 الموسيقى والفن المعاصر ، ويعزف عن أمور
 السياسة ، والأدب وأسلوب الحياة الذى
 استحدث بعد العشرينات من هذا القرن .

في مزرعة الحمقى

وقد اعتاد الأستاذ الفيلسوف ابان اقامته
 بالمزرعة أن يصحب ضيوفه الى رحلة في المزارع
 والمراعى القريبة كل يوم من أيام الاحد . وفي
 صباح ذات أحد وهم يتأهبون للرحيل : اخذوا
 جميعا يتناولون طعام الإفطار قبل السفر ،
 وامتنع الشاب الباكستانى عن تناول اللحم لانه

من الكتب التى وقعت بين يدى اخيرا كتاب
 عنوانه « مزرعة الحمقى » للكاتب الفيلسوف
 الانجليزى المعاصر م . م . جود ، كتبه
 وهو يعاني آلام المرض ، ويعام انه يدنو من موت
 محقق ، لكى يحتفظ على الأقل بنشاطه العقلى ،
 ويبعد عن نفسه الحسرة على الحياة ، كما يقول
 مقدم الكتاب .

محاورات فيلسوف

والكتاب وان يكن فى شكل قصة الا انه
 لا يبدو أن يكون مجرد حوار بين اشخاص لان
 المؤلف يعجز - باعتزافه فى تصديره - عن
 تحميلهم اداء أى شيء آخر ، وهم يعبرون عن
 المؤلف أكثر مما يعبرون عن انفسهم .

ويدور الجدل بين هؤلاء الاشخاص حول
 موضوعات حيوية عديدة متنوعة - حول
 الحضارة الحديثة ومساوئها ، والحرب
 وشروطها ، والتقدم الذى يزعمه أهل الغرب ،
 وتدهور الريف ، والتلقيم ، وشعبية المعرفة ،
 والاتجاه الحديث نحو التسوية بين الأفراد ،
 وتدهور الريف وتشويه جماله بمعامل المدينة ،
 ومساوئ الامبريالية والاستعمار البريطانى ،
 ووسائل الالهو والتسلية فى المدينة الحديثة ،
 وتأثير صناعة الأغذية فى جودة الطعام ، وغير
 ذلك من الموضوعات التى تهم المثقفين .

ويشارك فى الحوار مجموعة من الناس
 ذوى ميول مختلفة ، منهم رجل الاقتصاد ،
 ورجل الحرب ، وربة البيت ، وابن الشرق
 المتصوف ، ورجل العلم والثقافة . كلهم يدلى
 برأى منحرف فى أكثر الأحيان ، يصححه له
 ويرشده الى الصواب فيه فيلسوف متقاعد ،
 هو صاحب المزرعة ، التى يؤمها فى الصيف
 تلاميذه يحثون له الأرض ويتفهمون بعلمه .

ويدهش فيسوفنا حينما يرى ربة البيت تعد الساندويتش (الشطائر) طعاما للرحلة . ولا يرى داعيا لأن تكون وجبات الرحلة مبسطة . فالساندويتش - كما يصفه الرجل - مقبرة تضم بين جدرانها اطعمة ليست طازجة ، تنعدم فيها النسبة بين الخبز والأدام . وينبغي - أن لزم الأمر - أن تعد الساندويتش بطريقة واحدة من الخبز . ولم تكن هذه الطريقة من اعداد الطعام إلا نتيجة للتكشف الذى فرضته الحرب ، وتراخى المرأة في أمر اعداد الطعام الملائم .

هاى براو (الرجل المثقف) : لست اوافقك على هذا . ان مايتناوله المرء كما ونوعا أمر قليل القيمة ، ويستطيع المرء ان يحتفظ بحياته بقليل جدا من الأرز ، او التمر ، او البن . وما هو ممكن هو الطلوب . وكلما قاوم المرء شهوات الجسد ، صفت روحه وشفّت .

الباكستاني : هذا ماؤمن به في بلادنا ، حيث لا يتناول رجال الدين الا قليلا جدا من الطعام .

وفي طريق الرحلة لاحظ الفيلسوف ان المراهى كانت فيما سلف من الايام مبسطة خضراء كأنها السجاد ، وكان الدنيا في ربيع دائم . والحقول عامة لا تحدها أسوار ، تسير فيها بغير قيود . كان ذلك ايام كانت الأغنام طليقة ترى ، تشلب الحشائش وتخالصها من الأوشاب . اما اليوم فقد اختفت الأغنام لاختفاء الرعاة . وتحولت الحقول النضرة الخضراء الى اراض تنمو فيها الأعشاب البرية الضارة .

مشكلة الأرض والطعام

ولما استقر رأى سكان المنطقة على زراعة الأرض قاموا بحرثها ، بالآلات الحديثة ، فاقطعوا الأشجار من جذورها ، فسحقوا التربة وشقوا فيها الأخاديد ، فشوهوا جمال الطبيعة .

كروسمونز : ولكنهم حصلوا على محصول طيب . وإذا أردنا أن نوفر الطعام في بلادنا ، ولا نستورده ، تحتم علينا أن نزرع كل شبر من الأرض .

الفيلسوف : هذه سياسة قصيرة النظر ! ان التربة الخصبة التى تغطي هذه المراهى لا تزيد عن البوصة عمقا ، والخصوبة سرعان ما تزول بعد زراعة محصولين أو ثلاثة ، وسرعان ما تعود الأرض الى فضاء تكسوه الأعشاب

من النباتيين ، واكتفى بقليل من النقل ، وفي ذلك - عنده - ما يقيم الأود حتى موعد الفداء ، وليس هناك ما يدعو المرء الى أن يتناول أكثر مما يقيم أوده .

الفيلسوف : ولكن الانسان لا يكتفى بما يقيم أوده . انه يتطلب الى جانب ذلك التمتع . ولو اكتفى في طعامه بما يحفظ كيانه لكان كالحيوان ، يتلذذ طعامه ويحب شرابه من فتحة في وجهه - هي فمه - دون وعى . يا لها من وحشية . انما هي خصيصة الانسان وهيزته أن يحول هذا الاشباع الحيوانى الى فن من الفنون . يخالط المواد بنسب مختلفة ويمزجها بما يكسبها نكهة شهية فيجعل بذلك - وبما أوتى من حلدق ومهارة - من الخامات ثمرات ومن الطعام طعاما .



الاستاذ الفيلسوف ذواق للطعام ، مقدر لشهوة الأكل ، وله في ذلك نظرات ننقل الى القارئ بعضها :

الفيلسوف : اننى لا أسمح بتناول الحبوب (نوع من البلبلة) في بيتى مع طعام الافطار . فهى طعام تعده ربة البيت لسهولته ، لأن نساء اليوم كسالى . أضف الى ذلك ان هذا الطعام من اختراع الأمريكان . ويكتفى بهذا لكى أحرمه في بيتى . الحبوب في ظنى طعام الماشية ، لا ينبغي أن يتناولها الانسان المتحضر .

مستر كروسمونز (الرجل الاقتصادى) : للحبوب كطعام فوائد جمة ، منها انها تحرر المرأة من اعباء جهد في الطهو ليس له داع .

الفيلسوف : يحررها من الطهو لكى توفر الوقت لأى عمل من الأعمال ؟ اريد السينما ، أو المكتب ، أو المصنع ؟ تالله ان المطبخ لخير مكان لها .

تزايد بسرعة مذهلة . لماذا تريد كل هذه الأعداد ؟

الباكستاني : لأنكم تريدون أن تكونوا أقوياء لكي تهزموا أعداءكم في الحروب .

الفيلسوف : ألا تعلم أن زيادة السكان مع ضيق الرقعة الأرضية موقوف في الحسروب . فالعرب القليلة تستخدم فيها القنابل الذرية الموجهة بالرأدار . والأماكن الزدجحة بالسكان من أحسن الأهداف لمثل هذه القنابل . ومن ثم كان انتشار السكان فوق رقعة فسيحة من الأرض من صالح الناس .

كروسمنت : قد يكون ذلك خيرا من الوجهة الحربية ، ولكنه ليس كذلك من الوجهة الاقتصادية . فمعد ماصنعا البلاد ونما عدد السكان زاد الانتاج ، وزادت تبعاً لذلك الصادرات ، وزاد مانستورده من الطعام والخامات . ومن أجل ذلك كان لابد لنا من زيادة عدد العمال في الصناعة ، لكي يظل منسوب الانتاج عندنا في ارتفاع .

الفيلسوف : أو بمباراة أخرى ، إننا بحاجة الى عدد كبير من السكان لكي ينتجوا لعدد كبير من السكان . إننا لو عدنا كمنا كنا ، قوما محدودى العدد ، استطعنا ان نطعم انفسنا من انتاجنا المحلي ، واستغنينا عن تصدير المصنوعات لشراء الغذاء . الا ترى معنى ان طعامنا كان افضل حينما كنا نعتمد على انتاجنا المحلي .

هاى براو : انك يا صديقى الفيلسوف تهتم اهتماما شديدا بالطعام . ولكنى انا ايضا اطالب بقلة السكان ، وأن يكن لأغراض اخرى ، وهى اغراض عندى افضل . ان الزحام لا يمكن من العزلة ، وبغير العزلة لا يسبح الروح . الوحدة ضرورية للتأمل . كيف تستطيع ان تستمع الى انغام الكون فى ضجيج لندن ! ان المرء الذى يزاحم فى السيارة من بيته الى مكتبه ومن مكتبه الى بيته لا يجد وقتا يشوب فيه الى ضميره ويمتلك فيه نفسه .

مشكلة المدنية فى العصر الحاضر

ثم ينتقل الحديث بعد ذلك فى فصل جديد عن مساوئ الحياة فى المدينة فى العصر الحاضر . هناك حيث يتمتع الجميع بكل شئ ، فيزول الامتياز ، ويتشابه الناس فى الزى والحديث والسلوك .

الضارة . ولو انا احتفظنا بعشب الأرض النضر ، وبالأغنام ترعها ، لاحتفظت الأرض بقدرتها الطبيعية على الانتاج ، وتوفر لنا لحم الضأن .

هاى براو : كل ذلك يرجع الى تدخل الانسان فى النعم الطبيعي للأشياء . فان للكون نصبا يجعله ينتج الأشياء طبقا للمواقع والمواسم . فلو أنت اردت أن تزرع نباتا فى غير موسمه فقد مذاقه وطعمه ، وكانك فتحت الأزهار قبل أن تفتح من تلقاء نفسها . وإذا نحن أردنا لهذه المراعى أن تعطينا محصولا ولا تعطينا غنما ، عاقبتنا الطبيعة بالحرمان من المحصول والغنم ولم تعطينا إلا أعشابا ضارة . وهذا من فعل آلة الثواب والعقاب ، الذى أثار غضبة الأمريكان بالتعجل والجمع . وذلك عندما قطعوا الأشجار فى الغرب الأوسط ، واستتبوا المحصولات ، ولم يردوا للأرض ميزتها فمادت جرداء لأنها فقدت القشرة الخصبة . وكنت أحسب أن الانجليز أكثر حصافة من الأمريكان .

الفيلسوف : كنا كذلك ، غير أن سنة التقدم ، وأعنى بها تطبيق وسائل الصناعة على الزراعة ، تجاوزت الحكمة والتقاليد . وهذا ما حناه التقدم الحضارى على مراعىنا . فقدنا العشب النضر ، كما فقدنا الأشجار .

هاى براو : إن الأشجار الضخمة تتسامى بالروح ، وتحفظ النفوس الى التوجه الى الله . وإذا ما نمت فى مواقع بارزة ، وجب علينا أن نبقى عليها مهما حدث ، لأن الانسان ليس مجرد معدة لابد أن تملأ ، وإنما هو كذلك روح بحاجة الى غذاء من الجمال .

الفيلسوف : ومما يساعد على تشويه الجمال هذه المساكن التى أقيمت فوق الأرض للمزارعين .

كروسمنت : وكيف تريدنا أن نأوى الفلاحين ليست هذه المساكن افضل من الاكواخ القديمة التى لا تتوفر فيها أسباب الراحة ، والتى تصيب ساكنيها بالرومانزم وأمراض القلب فى سن مبكرة ؟

الفيلسوف : لست أقول انى لا أريد أن أؤيهم . وإنما أقول انهم ماكان ينبغي أن يوجدوا . وكان على آباءهم أن يحددوا النسل . فإذا عجزوا فليرسوا فائض السكان الى بلاد أخرى . ان بلادنا مكتظة بالسكان . ونحن

كروسمنز : ولماذا تختص بالمتياز فئسة دون أخرى ؟

الفيلسوف : ليكون هناك أسلوب . فالعبرة بالكيف لا بالكم . انكم لا تدركون ان كثيرا من السلع لا يبقى على جودته اذا عم استعماله . وان مجتمع الرفاهية الذي تحلمون به يعط من قيمة المنافع . خذوا السيارات مثلا . ان فائدة السيارة هي في النقل السريع المريح ، وهي تؤدي هذا الغرض الى حد معين ، فاذا تجاوزنا هذا الحد واصبح اكثر الناس يمتلكون سيارات ، عطل بعضها سير بعضه ، وامسى الراكب بطيء الحركة ، بغض النظر عما يتابه من قاق بسبب الزحام وقواعد المرور .

كروسمنز : عندما يبلغ زحام العربات حد الاحتقان يكون استعمال الهليكوبتر قد شاع .

الفيلسوف : فتتملى السماء بها ، كما ملنا الطرقات بالسيارات ، ولكي تكثر الحوادث القاتلة . خذ التعليم مثالا آخر . كان من يحصل على التعليم العالي المتعارف في الماضي قلة من الناس . وكانت كثرة الطلاب تتلقى تعليمها عمليا بلائهم اعدادهم للعمل اليدوي او للتجارة . اما اليوم فالكل يطمع في التعليم الممتاز . كل رجل يريد ان يثبت بانيه الى المدرسة الثانوية النظرية ومنها الى الجامعة . فماذا يحدث ؟ يهبط المستوى ، وتخطئ نوعية التعليم . ذلك لان عدد الطلاب لا يتفق وعدد الاساتذة . فتتضخم الفرق الدراسية ويقل احتكاك الطالب بالاستاذ ، وهو اكبر ميزة في التعليم الجامعي . وتضخم الاعداد يجهد الاستاذ ويؤثر في صحته وانتاجه . ويأتي الى الجامعة بطلاب من بيوت لا ثقافة فيها . وينتهي الامر الى ان يصبح التعليم مجرد امداد لامتحان . ماهذا ؟ هل نحن في أمريكا ؟

كروسمنز : وكيف نعلم الجماهير اذا لم نسجم لهم بدخول الجامعة ؟ . ارى ان من حق الجميع ان يتلقى تعليميا جامعيا ، ثم تعتدل الامور مع مرور الزمن .

الفيلسوف : وحتى لو سلمت ممل بهذا ، الا تعتقد ان هناك شيئا اسمه «**القدر الصحيح**» او «**الحجم المناسب**» في كل شيء ، في الطهو ، في المسرحية ، في الشعرية هل تستطيع ان تجد لو طهوت لاكثر من اثني عشر شخصا مثلاً ؟ انك لو طهوت لاكثر من ذلك ، وضاعفت من عدد الطابخ والطباخين ، والافران ، والموائد ، والواني ، لن تخرج الطعام كما تحب . **والامر كذلك في التعليم الجامعي . هنسلك عدد معين**

يمكن الطالب من الاحتكاك بالاستاذ وبزملائه كما يمكنه من الانطواء احيانا ان اراد ، عدد يخلق التوافق ، ولو زدنا عليه ادى الامر الى التناثر ، واستبدلنا مجموعة عضوية جيدة لها عقلا وروحيا ، بمجموعة لا واطلة بين افرادها ، لا تصلح الا حقلًا للأحصاء .

كروسمنز : ولكن تعليم الجماهير يضاعف من كنوز الحكمة والمعرفة والجمال ، التي لم تتح في الماضي الا لعدد قليل من الناس . اننا بنشر التعليم العالي نعرف الجميع بالمشاهير من الأسلاف ، فنمكثهم من ادراك الحكمة ورؤية الجمال ، ومن رقة الشعور التي تؤدي الى تبادل العطف بين الأفراد .

ان من يعرض في تثقيف الجماهير ثقافة عالية يفترض انها لا تريد الثقافة ولا تجهها . ولكني اعتقد ان كل امرئ يعيل الى تقدير الأمثل والأسمى ، ولا سبيل الى ذلك الا بالتربية .

نبلي (وهي ابنة أخ للاستاذ وريسته) : اعتقد ان اكثر الناس لا يريد الأمثل ولا يجهد نفسه في تحصيله . انك قد تقدم للناس الثقافة الرفيعة فلا يقرأون الا الصحف السيارة والمجلات الفكاهية . وقل منهم من يقرأ الكتب الجادة . كم منهم من يستمع الى البرامج النالك في الاذاعة . ما اشد كراهيتهم للثقافة والمثقفين . انهم يتمتعون بالمتحدثين .

الفيلسوف : اصبت القول با ابتنى .

كروسمنز : قد يصدق هذا على الطبقة الوسطى البرجوازية ، التي اخذت في الانحلال . ولكن الامر ليس كذلك مع العمال الذين حرموا الثقافة الرقيقة احيانا طويلا .

الفيلسوف : هل تريد ان تقول ان انشاء العمال عندهم ميل نحو تقدير الحق والخير والجمال يفوق تقدير ابناء الطبقة الوسطى . مجرد ان آباءهم يكسبون قوت يومهم بالسواعد دون الاذهان ، وبالعرق لا بالمداد ؟

الانسة فلايتي (المشتركة على البيت) : ليس في هذا شيء من الصلح . كل الشباب يحبون موسيقى الجاز وشراب الويسكي وكرة القدم ، ولا يطلع أحد منهم شيئا غير الفكاهة وصحف الأحد احيانا .

كروسمنز : ذلك لانه لم تتح لهم فرصة للتعرف الى ماهو اسمي .

الفيلسوف : على رسلك يا صاحبي . اننى لا انكر انك قدمت الخبز للجماهير ولكن باى ثمن تدفعه الروح .

كروسمنز : هذا هراء . لقد حرقنا عقولهم وأرواحهم بتحريرهم من الصوز والخوف والحاجة .

الفيلسوف : اذا كان ذلك كذلك اذن فقد نجحتم في ايجاد تجانس عجيب بين هذه الانفس المتحررة . ان الناس لم يكونوا في اى وقت مضى اكثر تشابها مما هم عليه الآن ، فهم يلبسون زيا موحدا ، ويسلكون سلوكا متشابها ، ويفكرون بطريقة واحدة ، ويرتادون اماكن للهو هى بعينها في كل مكان ، ويدخنون نفس السيجار ، ويعجبون بنفس نجوم السينما . كما تحمل النساء على صورة واحدة ، حتى انك لتخطي احداهن وتحسبها الأخرى . ولقد ذكرتم اثناء الحوار اسم الفيلسوف جون ستوارت ميل . ولقد اصاب ميل حينما قال ان مايجعل الحياة ممتعة وما يجعل للمجتمعات قيمتها ليس هو التشابه انما هو الفوارق ، الفوارق بين انسان وانسان ، بين عقل وعقل ، بين شيء وأشياء . وانى ارى اليوم هذه الفوارق آخذة في الزوال .

كروسمنز : هذه صورة قاتمة لا تبرز نواحي التقدم الذى احرزناه . الم تكن حياة الناس فيما مضى في خطر من عوامل لم يكن عليها سلطان ، كالحرائق ، والفيضانات ، والقتل ، والزلازل ؟ الم ينفقوا اكثر ساعات العمر في عمل شاق ، في الحقل والمصنع والنجم ، يحققون الارباح لغيرهم ؟ ان اكثر الكائنات

الفيلسوف : لا اوافقك على هذا ياكروسمنز . لان عامل الناجم يشتهى ماكان يشتهيه صاحب النجم . ان عامل النجم لا يريد علما جديدا ، وانما يريد نصيبا اكبر من هذا العالم الذى يعيش فيه انه لا يتطلع الى عالم يسود فيه الحق والخير والجمال وانما يريد ان يجعل محل الرجل الغنى . يريد طعاما دسما ، ورفاغا من الوقت ، واهتماما باللعب والسباق ، والشراب ، وصحبة النساء ، وارتياد السينما ، والاستلقاء على الأجناب والفنانين والملمساء والمتحدثين ، انه لا يريد الثقافة بمعناها الحق . ولا فرق في ذلك بين غنى وفقير ، بين متعلم وفقير متعلم .

الباكستاني : هذا حق . قبل قديمى الى هذا البلد كنت ادرس الأدب الانجيزى في لاهور ، وما اروع هذا الأدب - شيكسبير وملتن ووردزوث ودكتور چونسن وسويقت وتوماس براون - قرات كل هؤلاء ، كما قرات مع الفلاسفة بركلي وهيوم وچون ستوارت ميل . ولكنى ما اجد ماكتب ميل من « الحرية » . ولكنى كنت اعجب لماذا لم تسمح لنا بريطانيا - مع هذا - بان نتولى شئون انفسنا بانفسنا حينما اردنا ذلك ؟

كنت اقرا كل ذلك ، واحسب ان الانجليز جميعا على هذا الفرار . ولكن ما أشد عجبى حينما وجدت الأمر على خلاف ذلك . الرجال يتحدثون من الجو ومن الألعاب وعما طالعوا في صحف الصباح ، والنساء يتحدثن عن الأزياء وعن نجوم السينما ويغتنين غيرهن . لقد خاب املى في أبناء هذا الشعب البريطانى .

الفيلسوف : هانت ذا يا صديقى كروسمنز تعرف من نحن في نظر غيرنا . ولنعلم الى موضوع العمال المتعطشين للثقافة . ان أمور البلاد اليوم في ايدى العمال فهل انت راض عما تفعل حكومتهم ؟

كروسمنز : نعم . الم تختلف مظاهر الفقر المدقع . الم توفر العمل وتقتض على البطالة . الم تمن الحكومة بالمسن بالمرضى . الم توفر الحكومة التعاميم لكل تميذ ، وتمدهم بالغذاء احيانا . الناس اليوم اصبح بدنا ، وافضل طعاما ولباسا مما كانوا في الماضي . ولقد ازلنا الفوارق بين الطبقات ، ونفينا الظالم . وحققنا تكافؤ الفرص للأطفال . الم تقم بكل هذا حكومة العمال ؟



معروفة في لندن ، والتي كانت تشجع المؤلفين الناشئين . كما اختلفت الآداب الأدبية التي كان يقيمها كبار الكتاب التي كانت تتيح الفرصة لرجال القلم لكي يتبادلوا الحديث .

ولما كان النظام الاقتصادي الحديث لا يمكن من وجود طبقة من الأدباء متفرغة للأدب والكتابة وإقامة المحافل الأدبية . ولما كان نظام رعاية الأدب قد انتقل من الأثرياء إلى رجال الحكومة، فقد فقصد الكاتب الناشئ كثيراً من فرص التشجيع والتعرف وعرض الرأي الجديد . وكان المفروض ألا تكون الاشتراكية الحديثة نظاما اقتصاديا فحسب ، وإنما هي إلى جانب ذلك تسعى لتفتح العقول وغنى النفس ، وتشجيع الفن . ولكن ما حدث هو تشجيع السينما والرقص والسباق وكرة القدم .

إن الثقافة أمر فردي ، ولا يمكن للأديب أن يفتح كما يفتح صنوبر الماء ليصب سائلا بينه، أيا كان من يفتح الصنوبر . إن ما نستطيع الحكومة المركزية أن تشجع إنتاجه ونشره ليس هو الثقافة بمعناها الصحيح وإنما هو تسلية الجماهير ولهوها .

وينهى الفيلسوف حديثه عن الثقافة بكافة فروعها ، من أدب ، وفن ، وموسيقى ، ولهو ، وغير ذلك ، مشيراً بصفة خاصة إلى الوضع في بلاد الانجليز بقوله :

« إن هذا العصر الذي نعيش فيه ليس من عصور الخلق والإبداع . إنه عصر بشير فن ، أو جمال ، أو عبقرية . ولقد انتهت العبقريات بانتهاة حياة برنارد شو . ولإن تعود الفنون إلا بعد مائتي البلاد بمصر مظلم أشبه بالمصور الوسطى . وستبقى الفنون في المحل الثاني مادامت توجه نحو تمجيد الدولة ، وما دام الفنان يتقاضى أجره من الدولة » .

هذه بعض النظرات في نقد الحياة المعاصرة، أوردها الفيلسوف الانجليزي المعاصر س.أ. جود على شكل حوار بين فيلسوف - يمثل آراء جود - ورواده وتلاميذه ، نمرضاها على القراء في إيجاز شديد حافظاً لهم على تحليل عناصر العصر الحاضر بالمفصل والمنطق دون التقيد بالقديم في جمود أو التحمس الجديد باندفاع .

محمود محمود

البشرية حتى اليوم كانت لا تدري من أين تأتي وجبة الطعام التالية . أما اليوم قبلهولة والتخطيط السليم استطاع الإنسان أن يتغلب على عداوة الطبيعة . وأضاء العلم حياة الناس. فتوفرت السلع ، كما زادت سرعة الحركة والانتقال ، وخفت الأمراض ، وطال عمر الإنسان ، وأضانا المنازل ، ووصفنا الطرقات ، واختلفت الروائع الكريمة لأول مرة في تاريخ البشرية . وفوق هذا وبذلك استطعنا أن نتخلص من المظالم الاجتماعية ، فلم يعد ترف الغنى مثارا لحقد الفقير ، لأن الخدمات امتدت حتى شملت جميع الطبقات . هذه هي العدالة الاجتماعية ، وهذا هو مجتمع الرفاهية ، وهذا هو التقدم البشري ، الذي يمكن كل امرئ من أن يعيش العيشة التي يحب .

اعداد الفتاة للزواج

وفي معرض الكلام عن اعداد الفتاة للزواج يحكي الفيلسوف أن أحسدى السيدات المشتغلات بالتعليم ذكرت له أن الصفوف العليا من مدارس البنات مقسمة ثلاث درجات طبقاً لكذاء الفتاة المتعلمة . في أعلى الدرجات تدرس الفتاة الكيمياء والطبيعة وعلم الأحياء أو مايسمونه « **بالمواد الثقافية** » كالتاريخ والأدب . وفي الدرجة الوسطى تختار البنات أحد اتجاهين : إما هذا الاتجاه الثقافي ، أو التدبير المنزلي . أما أسفل الدرجات - حيث البنات من أدنى مستويات الكذاء - فلا مجال فيه للاختيار ، إذ نحتتم على الفتاة أن تدرس التدبير المنزلي . وأذن فالطالبات الذكيات لا يدرسن فن الطهو وتدبير المنزل ، ومن ثم صدق من قال « **غبي من يتزوج وأغبي منه من لا يتزوج غيبة** » . وأذن فالبيت لا يكون مربحاً إلا أن كانت سيدة من الفتيات . والزواج لا يكون سعيداً إلا بمحدودة الكذاء . ولعل هذا الوضع سبب في كثير من المشاحنات العائلية ، التي كثيراً ما يكون مصدرها اشتغال الزوجات بالثقافة .

نقد الحياة الثقافية

وفي فصل آخر من الكتاب يعرض الفيلسوف لنقد الحياة الثقافية المعاصرة ، ومما يذكره في هذا الصدد **اختفاء النواثر الأدبية التي كانت**

أزمة الرواية في أدبنا المعاصر

دكتور أحمد كمال زكي



● ان الرواية التقليدية بكل ما فيها من تشابك وتمتع وحل لم تعد مما يعنى به ذلك الجيل الثالث ، ولم يسد الشكل النموذجي بما ينص عليه من بداية ووسط ونهاية مما يرضي الحاجة للنوص الى الاماكن.

● يجب على الروائيين ان يفهموا واتقنوا لتأكيد المضمون الانساني الجديد .

ويفلسفوه ، ثم يصنعوا به من وفية في الاحتجاج لا الرصد ، ولا مجال هنا للرواية ، ولا ضرورة للاقتباس ، فالحاجة ماسة الى الخروج من الخطيات التي ابتذلت الى حد بعيد وسجنت السردية الانزوال .

● ان الرواية الغربية لم تتطور كما ينبغي على الرغم من انها في اصيل مثلثنا ، ومع ان الفرص متاحة للمثقفين كي يستمعوا على تطويرها بما يناسب موقفنا المعاشي من تجارب الرواية المضادة او الرواية الجديدة في أوروبا .

ومن قبل ذلك « اليشنات » في الأيستاق
الفارسية . كذلك تقسروا في الآثار الفرعونية
« استوحي » وفي الآثار الإغريقية « دافنيس دخلوا »
التي ألفها لونيوس في القرن الثاني للميلاد .

ويمكن من هنا أن يقال ان الرواية كانت
تنظم أحيانا ، وظل ارتباطها بعروض الشعر
متينا حتى دلت طبيعة « السرد » وحاجات
الروائي الى الوصف المسهب على أن النثر وحده
اقدر على صياغتها . ومن ثم تفردت الرواية
النثرية باطار فصلها عن اطار الملحمة ، وسارت
وحدها في طريق سجل لها تحولات أفضت بها
الى وضع يحاور النقاد اليوم في تقييمه .

ولقد لعب العرب - الذي يقال خطأ انهم
لم يعرفوا القصة - دورا كبيرا في تاريخ الرواية .
فنقلوا عن الفرس والهنود حكاياتهم وخرافاتهم
وقابولاتهم ، ووضعوا هم روايات البطولة
والعشق والفروسة ، وربطوا بين ماجاء في
القرآن الكريم من قصص وما يحفظونه من
قصص الكتاب المقدس . حتى اذا جاء الجاحظ
في القرن الثامن الميلادي نوه بالقاصيين الذين
جلسوا « مجالس اللهو » حيث يتكلمون ويتخللون
في مقابل القاصيين الذين جلسوا « مجالس الذكر »
حيث يجمعون عند النص الديني .

كثيرون ممن تعرضوا للرواية بالدرس
والنقد ذهبوا الى انها - اذا قورنت بالشعر
او التصوير او غيرها من الفنون - ظاهرة
حديثة نسبيا ، ربما كان القرن السادس عشر
ميلادا لها . ولكننا اذا اخذنا انفسنا برصد
المحصلات العالمية لهذا الفن وقسناه بمقاييس
الرواية - حتى الحديث منها - نتبين على الفور
خطأ هذا الزعم ، لان الرواية قديمة قدم
التجيمات البشرية . او فلنقل عرفها الانسان
منذ بدأ يفصل بين ساعات عمله وساعات
راحته ، وعندما احتاج الى مراجعة ماضيه
والاشادة به حكى بالشعر ، فكانت الملحمة .

اننا لا ندعي ان هكذا تماما نشأت الرواية
لدى جميع الشعوب غير أنه من المؤكد ان شيئا
نحو ذلك عرفته الأمم ؛ فحكى الهند والصين ،
وحكى اليونان والعرب ، وحفظت مخلفات
اولئك جميعا آثرا تحمل من معالم الرواية
مالا يمكن ان نزعهم انها لم تعرف على الصعيد
العالمى الا بعد عصر النهضة في اوربا .

وعلى الرغم من اننا نعيجز في بعض الاحوال
عن الثورة اذ ذاك على الرواية النثرية - او حتى
القصة النثرية - فاننا لا نعدم فصولا روائية
رائعة في الأساطير (Mythos) كتبت بالنثر ،

ن . مخلوف



ع . الشرفاوى



النفسية . وفي القصة القصيرة كان لدينا القصة التحليلية ، والقصة الشعرية ، والقصة الوصفية ، وهكذا .

وفي مجال الرواية ظهر عمالقة أشهرهم **فلوير** و **بزانك** و **تولستوي** و **دوستوفسكي** و **أميل زولا** و **ديكنز** ، بعد أن انقضى جيل **ريشاردسون** و **أوليفر جولد سميث** و **ستاندال** .
وبعد ترك هؤلاء في كتاب رواية القرن العشرين آثارا لم تمح بعد ، وأكبر الظن أنها لن تمحى على كثرة التجارب التي أدت إلى خلق ما يسمى الآن بالرواية المضادة *anti-roman* .

وإذا كان هذا النوع من الروايات هو آخر مرحلة من مراحل تطورها ، فلا بد أن نتعرف على طريقة تكوينها . وهنا نحضر اهتمامنا في الرواية النفسية ، ونصل إلى **دوستوفسكي** لنراه يربط في رواياته بين الحياة الباطنة والحياة الظاهرة ، وقد حطم في سبيل تحقيق هذه الغاية مجموعة من التقاليد القصصية اتهم من أجلها بالجنون ، ولم يفهم « تكنيكة » الأكارب رواي القرن العشرين . وقد تبعه **دي جاردن** و **فمارسيل بروسيت** ، وقف على أثرهما **جيمس جويس** و **فيرجينيا وولف** و **هنري ميلر** . وكلهم أحس أنه جيمس أساليب « الكلاسيكيين » فانفض ، ومزق ، ودمر .

وبقينا **ستيفن سندير** في دراسته « **صورتان للرواية** » على وجوه الخلف بين هؤلاء وغيرهم ، ونلاحظ نحن أن الرواية التقليدية « الجيدة الصنع » بكل مافيه من تشابك وتمتد وحل مرتبطة بتطور الزمن لم تعد مما يعنى به ذلك الجيل الناثر ، ولم يعد « الشكل » النموذجي الذي وضعه كبار القرن العشرين بما ينص عليه من بداية ووسط ونهاية مما يرفض الحاجة للغوص إلى الأعماق لتأكيد المضمون الإنساني الجديد .

على أن كان ذلك لم يدل على شيوع هذه الاتجاه . فقد كان ثمة جزر ومد بين القديم والجديد ، إلى أن وقعت الحرب العالمية الأخيرة ، وإذا أسطورة « الحكمة » بما يتبعها أو بما يتصل بها تذهب بددا . بل إذا البناء الروائي كله يصعد عند أكثر من كبير ، فيصدر الشباب على النحو الذي تصدر به قصيدة اليوم أو مسرحية اليوم ، وأصبحت الحيرة تدفعهم إلى لون من اللون في الوجودي . فكانت النتيجة أن الروائيين في فرنسا - مثلا - ينحون نحو سيمون دي بوفوار في **Los Mandrins** ، والروائيين في أمريكا

وفي نهاية ذلك القرن ترجمت من الفارسية « **ألف ليلة وليلة** » وكانت باسم « **هزار افسانه** » ولم يكن مصيرها مصر « **كيلة ودمنة** » التي عكف عليها الفصحاء ، فاعتبرت من بعض الوجوه صورة للانحراف اللغوي ، وكان رد الفعل له هو قصص المقامات عن الكدية . وأصبحت شخصية بطلها - أبي الفتح الاسكندري - بطلا من أبطال القصص المشهورة يقف جنباً إلى جنب مع أحبد **فيكتور هوجو** وأبله **دوستوفسكي** وغيرهما ، ويروع قارئه بمغامراته وذكائه ولباقة وسعة حفظه للأشعار والطرائف .

وإذا كانت المقامات قد بسطت سلطانها على الروايات الأسبانية فثمة إعلان روايات عربيان فرضا وجودها فرضاً على معظم الروايات الأوروبية . الرواية الأولى « **رسالة الفجران** » التي كتبها **أبو الفداء المعري** المتوفى سنة ١٠٥٧/٤٤٩ م مصطنعا أسلوب القامة من ناحية ، ومضيفا إبعادا عميقة في التصور القصصي من ناحية أخرى . والرواية الثانية « **حي بن يقظان** » التي ألفها **محمود بن عبد الملك بن طفيل** المتوفى سنة ١١٨٥/٥٨١ م مقتربا جدا من القصص العالمي الذي يمتاز بمثانة البناء برغم كثرة الآراء الفلسفية والأفكار المجردة .

وفي تلك الآونة عرفت أوروبا *il-novellino* أي الرواية بعد أن كتب **بوكاتشيو (الديكامرون)** أو حكايات الصباحات العشر محتدا فيها « **ألف ليلة وليلة** » . ووجد في فرنسا وأبله ، وفي أسبانيا **سيمي فانتس** ، وفي إنجلترا **سيمي توماس مالوري** ، وكلهم حرص على أن يتجه بعمله للطليقة المتوسطة التي احتاجت إلى من يصف « **بطولاتها** » بعد ملاحم الملوك والأمراء الأقطاعيين . وكان القسرن التاسع عشر عصر الرواية الذهبية ، حيث أرسيت على دعائم بلغ من الحرص على بقائها أن غدت أشبه بقوانين ثابتة . وفي ضوئها فرق بين عمليات السرد لتتوزع أنماطا مختلفة من هذا الفن ، وتقرر لكل نوع ضرب خاص من المناقشة والتقد . بحيث كان من الصعب تطبيق قواعد النقد في القصة القصيرة *Short Story* ، أو الأقصوصة على القصة الطويلة *novelette* وقواعد هاتين على الرواية *novel* التي يقابلها عند الفرنسيين *roman* ، وهي تختلف عن قصص الرومانس *romance* الذي لا يمت بصلة للواقع .

بل تفرع كل نمط إلى أنواع . ففي الرواية مثلا كان عندنا الرواية اللحمية ، والرواية التاريخية ، والرواية الفلسفية ، والرواية

من التكون بعد ان انهار فهمه الرياضى التقليدى
فانهارت كل قيمه المتوازنة .

ولكن ماذا عن الرواية العربية ؟

الواقع اننى لم اقدم القسم الأول من هذا
البحث الا لانه يتصل على نحو او آخر بروايتنا
الحديثة ، هنا فى مصر او فى لبنان والعراق
والسودان وغيرها من البلاد العربية . وكان
الاتصال فى اول امره باهتا واهنا ، وفتح المتصلون
بالاقتباس او النقل او اعطاء قناع عربى لشكل
أوروبى ، على نحو مانرى فى « زينب » لمحمد
حسين هيكل و « ابراهيم الكاتب » للمازنى . واذا
أضفنا الى هذين مبيد وشحاته ولاشين ومحمد
تيمور والحكيم - وقد خلفوا اعمالا طيبة - بدا
فن الرواية لأول وهلة على هيئة ناضجة حلوة ،

ولا سيما فى الجنوب - لا يحتلون فوكنر فى
« الصوت والغضب » حيث يستعمل فيها تيار
الوعى مثلما فعل **جيمس جويس** فى « **يوليس** »
وانما يضيئون كل القواعد التى شكلها قصاصهم
وناقدتهم الكبير هنرى جيمس بمنطق أوائل
القرن العشرين .

وقد يظل ما اعنى غامضا ، وفى هذه الحال
لا اجد الا ان اقدم ما قيل فى احد المحدثين عساه
يلقى مزيدا من الاضواء . اما هذا المحدث فهو
أبرون شو ، وقد أصدر فى سنة ١٩٤٨ رواية
بمعنوان « **الأسود الصغيرة** » استهدف فيها أن
يحقق ايدىولوجية انسان القرن العشرين . الا
أن نقاده آلموه حتى لقد قلل فيه « **فريدريك
هوفمان** » « ولعل أسوأ خطأ فى الكتاب - يريد
الرواية - هو عدم السيطرة على التفاصيل
واستعمالها بصورة منظمة ، ثم ان تنوع الأسلوب
والتركيب دليل آخر على ضعف المقعدة فى
الكتاب ، فان فيه اسرافا فى كل شيء سوى
احكام الشكل ووضوح القصد » .

ولست ادرى كيف يتفق ما لخصه من طعون
مع زعمه بانه بحكم الشكل ، الا اذا كان يقصد
بذلك انه نجح فى رسم شخصياته ، من اليهودى
نوح الى كريستيان دبستل الألماني . ولكن
نجاحه هذا كان وليد رغبة عارمة فى تخطيط
يشبه تخطيط **شتاينبك** ، فلتهى الى الاضطراب
واختلطت عنده الأحداث .

والمسألة على اية حال تقفنا على تفاوت
نظر النقاد الى الروائيين الآن ، فبينما كنا لا نجد
اثنين يختلفان حول دوستوفسكى او جوجول
او فلوير اصبحنا نجابه بعشرات الآراء المتناقضة
حول فتان واحد . **فكاهى مثلا** - وهو من الذين
حطموا اطار الرواية التقليدية على مانرى فى
روايته السقطة - قمة عند طائفة ، وعند طائفة
اخرى مفكر اقتبس من سارتر ، وتراه طائفة
ثالثة فى « **ماندرن** » **سيمون دى بوفوار** اخلد
منه وهو يكتب الغريب والسقطة ، فى حين
تقتصد طائفة رابعة فتجمله بين بين .

واذن فاوروبا - وقد خلف كامى واضرايه
ناتالى ساروت و **الآن روب جريبه** و **مارجريت
دورا** و **ميشيل بوثور** - لا تزال تعيش تجربة
تشكل أزمة ربما يرضى عنها ناقد كرولان بارترس
او مفكر عظيم كسارتر ، الا انها تشير من قريب
او من بعيد الى ان « **الواقعية الجديدة** » تحتاج
الى اطار يمكن ان يستوعب موقف انسان العصر

١ . ع . ١ . المبنى



وكانه يعلن من حقته في الوجود منازعا فن القصيد
للاذ كان يجتاح الافطار العربية اجتياحا .

واكبر الظن ان مناقشة تقارنية عادية بين
هؤلاء وأولئك الذين احتكوا بهم من روائى
القرن التاسع عشر في اوروبا تكشف عن امرين :

اولهما : ان ما صدروا عنه كان « محاكاة »
من النوع الذى ميز اعمال الكلاسيكيين عندما
وقع في ايديهم تراث الاغريق والرومان . وفي
وسع اللحن باللغات الأجنبية ان يروا بصمات
الاصابع الغربية على كل موقف من مواقفهم
الروائية بصفة عامة ، هذا اذا استمعنا بحسن
نية ماقد يوحى بان هناك نقلا مباشرا .

وثانيهما : انهم ابتعدوا تماما عن « التيار
الشعبى » الذى تجلى في سير منترة ، وذات الهمة
وسيف بن ذي يزن وغيرها ، وبابتعادهم على
ذلك النحو فقلدوا أهم رصيد روائى بـ اى
الملحمة - كان من الممكن ان يكون « خمية »
رائعة لرواية مكتملة على ماجرى في اوروبا .
فما لا شك فيه ان الغرب عندما صدر عن
روايته « انتفع » بالتراث اللحنى من ناحية
واضاف ما « حصله » من العرب من ناحية ثانية ،
فكانت امامه مسالك للضرب فيها ، وعرف كيف
يبتكر .

ومن سوء الحظ ان قلة فطنت الى السير
الشعبية ، فاستمدتها . وكان من أقطابها
جورجى زيدان و **فريد أبو حديد** . الاول قصد
به أسلوبه العلمى وضاعلة استعداده الفنى ،
والثانى وفق الى اعمال ربما كانت « **أنا الشعب** »
لا القصص التاريخية هي ما تدل على ما أريد .

ثم من سوء الحظ ايضا ان فن القامة - من
جانبا للفقى - غلب على سائر القاصين ، واذا
الروايات التى كتبها هؤلاء الذين لم « يحاكو »
الغرب تبدو معرضا يائسا لا تزال آثاره في اعمال
محمود تيمور و **عبد الحليم عبد الله** . ومن
الطريف ان ثمة ممن أولعوا بطريقة القامات لم
يتورع عن ان يمد يده الى اوروبا ، فاقتبس
المولى فى « **حديث عيسى بن هشام** » كثيرا من
« دو كيخوته » التى كتبها سير فانتس .
والاطرف ان سير فانتس نفسه كان يحتلى
الانماط العربية وشكلياتها !

واذن فقد كان ميلاد الرواية العربية في بلادنا
العربية غير طبيعى ، وضاعت مجاهدات اجدادنا
من حيث هي بداية ينبغى ان يعقبها شيء . لكن
الاولد تمكن ان ينمو برغم شوهته والشك
في أصله ، واكد على نحو ما - او في نطاق

محدود - بعض المضامين التى تشكل حاجات
الطبقة المتوسطة ومنها تأكيد الذات او ثورتها
او قلقها او فهمها للحياة . على اننا ينبغي الا
نفرط أو نتورط ، فقد كانت المشاركة مفتعلة ،
وكادت تكون سلبية أحيانا ، وربما تسبجت
بسياج الدين أو العرف حتى كأنها لا تستهدف
حتى مجرد التغيير .

وقد قبض الله للرواية **توفيق الحكيم**
فاعمل فيها بمبضعه بمهارة الفنان ، وادرك وهو
يكتب « **عودة الروح** » و « **يوميات نائب في**
الأرياف » و « **الرباط المقدس** » و « **عصفور**
من الشرق » ان الرواية ظلت تتقدم على مسلع
مستو ولا يد من ان تندفع بحركتها الى فوق ،
وبعبارة أخرى رأى ان طريقة الحياة المثالية
للرواية ترفض التسليح وأن على الفنانين ان
يشتروا في بناء صرح لها تستشرف به الآفاق
العليا . ومن هنا يجب على الروائيين ان
« **يقفوا** » واقفهم ويطسّفوه ثم يصدروا به عن
رغبة في الاحتجاج لا الرصد . ولا مجال هنا
للهاوية ، ولا ضرورة للاقتباس ، والحاجة ماسة
الى الخروج من المحليات التى ابتذلت الى حد
بعيد ومجذبة الفردية والانزال .

ولست ازمع انه تفرد بذلك وحده ، بالعكس
فقد قدم معاصروه - وخاصة **المازني** الذى يصير
كثير من اعلام روائيينا على اهماله - بعض
اتجاهات جادة ساعدت كتابا ك**نجيب محفوظ**
على ان يعبق نفسه بالارتباط ايجابيا مع
محتويات العقل الباطن . ومن ناحية أخرى لعب
أكثر من رائد دورا في ارساء قواعد الهجاء
الاجتماعى ، ولم يفت أحد منهم - قريبا - ان
يجمع بين المادة العاطفية والمادة الفكرية في عمليات
سرد بعدت عن الخطابية الملمة .

ورغم كل ذلك فان الرواية في جمايتها ظلت
مسطحة ، حتى وقعت الحرب العالمية الثانية
- ولا ينبغي التمسك بهذا التحديد اطلاقا -
فبرز جيل من الروائيين يمتاز عن الرواد بثلاث
ميزات :

الاولى : انه يؤمن بالانسان كطاقة اذا لم
تتحرك في مجالها الصحيح بقيت معطلة ، ولكن
هذا الانسان بدوره يجب ان يعيش عصره
وازمنه .

الثانية : انه يؤمن بماضيه ، وقوى ايمانه
هذا اشتغال الدارسين بالفولكلور والتخصص
فيه بفتح الجامعات ابوابها له .

ويتذبذب بين هذه الثلاثة كثيرون بحيث يمكن الزعم أن هذه الذبذبة أحد أبعاد الأزمة في الرواية العربية المعاصرة ، ومن مظاهر ذبذبتهم ضياعهم بين الفهم الحقيقي لمجتمعهم والعهم الرومانسي لنزواتهم الجنسية واجترارهم العاطفية ، وجرؤ بعضهم على اقتحام الرواية المضلدة بمقلانيه أفسدت عملهم في كثير من الأحيان ، في حين ظل بعض آخر عند النقطه التي وصل اليها منذ بعيد ، **عبد السسلام المعجلى** الذي امتاز بأنه أقدر من يمزج بين الرومانسية والواقعية ، و **محمود المسعدى** الذي احتل في تونس قمة الرواية بمحاولاته التعبير عن أحدث الأداء - منها قضية الإنسان - بأجل الاساليب العربية .

والنتيجة التي ينبغي ان نصل اليها هي ان الرواية عندنا لا تزال هزيلة بالإجمال ، بغض النظر عن الأعمال الجيدة التي صدرت على مدى عمرها الطويل . . . ففسد ترومنا ثلاثية نجيب محفوظ ، و«تصدينا» الشحاذ ، التي شجب بها أسلوبه القديم ، وقد تأسروا «الجيل» التي اقتحم بها غانم محلية كشف بها عن أبعاد انسانية عامة ، وقد تشربنا «مولد النسيان» التي يصبح بها محمود المسعدى علامة على طريق مصطفى محمود في كل أعماله التفاضلية وفي محاولاته الصنوبر من «خيالية» يدعمها العلم ، وربما بعد هذا نفري بحبكة أمين يوسف غراب في «الأبواب المغلقة» وشفافية الواقع وعذابات في «جومى» أديب نحوى وتماسك البناء في «النهر» لعبد الله الطوحي وجمال السرد في «دعاء الكروان» لطف حسين ، ولكن الشيء الذي لا شك فيه أن مستوى الرواية لم يصل بعد إلى حيث تباورت حاجات مجتمعنا في قضايا لا يقدر عليها إلا انسج فكر وأوسع أفق فنى ، ومن جانب آخر سقطت الرواية بلا مبرر في أحضان كاسى كمحاولة وجودية وأحضان الان روب جريه او ناتالى سترنوت كمحاولة فينومينولوجية تبعد عن الذات بقدر ما تستطيع وتغنى في الوقت نفسه المشاركة التي «يرغم» التقليديون أنها موجودة بين هذه الذات و «الشيء» الذي هو العالم ومظاهره .

ومعنى هذا بعبارة موجزة أن الرواية العربية لم تتطور كما ينبغي على الرغم من أنها فن أصيل عندنا - كما رأينا - ومع أن الفرص متاحة للمثقفين كي يستعينوا على تطويرها بما يناسب موقفنا المعاش من تجارب الرواية المضادة أو الرواية الجديدة في أوروبا . وأذن فما طبيعة

الثالثة : أنه يرى بدا من الاطلاع على التقدم الغربى الذى تجلى في تيارات فكرية خطيرة أهمها **الماركسية** و **الوجودية** .

وبهذه الميزات استطاع **نجيب محفوظ** و **الشرقاوى** و **فتحي غانم** و **طه حسين** و **عبد الله الطوحي** و **أديب نحوى** و **فسان كنفانى** و **سهيل ادريس** ان يحققوا « **الواقعية** » على نحو لم يتحقق من قبل ، بل صوروا - او كادوا - أزمة الإنسان العربى في صراعاته السياسية والعقيدية والاجتماعية . ولم يكن صعبا بعد ذلك ان يقلع ثروت إياضه عن التفتيه التقليديه للرواية ليكتب بتشكيل جديد « **شيء من الخوف** » وهو الذى طالما صفقنا لمعاره الكلاسيكى في نحو « **هارب من الأيام** » . كذلك يدع **زكى عماد** في « **الحب والجدار الأسود** » الشكل النموذجى لزواية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، او على الأقل لا يتورط فيما تورط فيه **يونس الخضرأوى** في « **المشروقة** » ولا يقلد طه حسين في روائيته التي تمزج بين الشعر والخطابة في اطار رومانسى حاد .

ولكن ذلك كله فيه من التعميم ما يخفى ادعاءنا بأن هناك أزمة في الرواية العربية ، وأذن فلا بد من التجرد لمناقشة موضوعية شاملة ، وهذه تبرز لنا على الفور ثلاثة اتجاهات روائية متنازعة ويمثل كل اتجاه منها كاتب كبير أو أكثر .

الاتجاه الأول تمثله الرواية البلاغية التي انحدرت من مدرسة المقامات القديمة ، وعلى رأسها اليوم **محمود تيمور** بكل أبعاده الرومانسية ، ويوضع فيها بالضرورة عبد انطيم عبد الله و **شكيب الجابرى** .

والاتجاه الثانى تمثله الرواية التاريخية التي تنحدر من مدرسة السير الشعبية ، ولم يظهر فيها الآن أحد أكبر من **فريد أبو حديد** .

الاتجاه الثالث تمثله الرواية الواقعية - او فننقل الرواية الحديثة - التي بدأت بالانقباس وتعتمد اليوم الابتكار في مجالات القضايا المعاصرة محلية كانت أو عالمية ، وليس فيها أكبر من **نجيب محفوظ** الذى انتهى في ظروف خاصة إلى اصطناع معمار القصة المضادة بعد فراقه من ثلاثيته الشهيرة ، ويوضع فيها **الشرقاوى** و **الطوحي** و **كنفانى** و **ادريس** .

المحتوى الجديد المعقد والمتشابه والشديد الرفاعة والعميق الدلالة ، فقد رأى ان من الضروري - بعد ثلاثيته كما ذكرنا - تنسيق الحوادث بارتباط المسببات والتسلسل على اساس الحكمة ورسم الشخصية في حدود الزمن المعروف . ويمكن ان نزع من احسن انه انتهى بعد الثلاثة ورأى ان من الواجب مسابقة الحياة التي تسرع من حوله ، كذلك يمكن ان نزع انه لم يفتن بمحاولة كامي او محاولة نانالي ساروت ، غير ان الشيء الذي لا شك فيه انه احسن على نحو ما ان المضامين المعاصرة اكبر من ان يتسع لها « الشكل » القديم وهذا سر ثورته الفنية - التي قد تكون عقلانية - في **اللس والكلاب** ، وفي **السمان والخريف** ، وفي **الطريق** ، وفي **الشعاذ** ، وفي **ثلاثة على النيل** .

الحكاية في « **اللس والكلاب** » مثلا هينة . فليس ثمة تفصيل يشبه تفصيلات فلوير او اميل زولا ، وانما هناك تفصيل آخر ، سمة تفصيلا نفسيا او سمة مونولوج داخليا او سمة تيار الوعي ، فليس شيء من ذلك يتعارض مع استدعاءات خياله على غير ترتيب وبلا تقييد بأى قانون . حتى عملية السرد نفسها كانت تتم بمختلف الضمائر ، وبوئيات حرة من الاعماق الى السطح او من بطنه الى الحدث الجبارى باطراد .

وتظهر الرواية في أخسر الامر - تماما **كالشعاذ** - بشكل فضفاض او من يقليل بسهولة - الى جانب شتى القيم الاجتماعية - وعيا حادا بأسباب الثقافة . وإذا كانت هذه تشكل ضربا من النشاط الذهني ، فان أحدا لا يمارى في جمالية هذا النشاط . بل بقدر هذا الجمال بعظم الضمور او يقوى المزج ، ويكون من هنا التجاوب المباشر مع القسارى دون ما حاجة الى الحكمة التي قد تنهض على مجرد فكرة سطحية .

وإذا تعمق تفصيلات الشكل بعد هذا نجد « **الرمز** » بلعب دوره الخطير . وحين أقول الرمز أعلم انه كان محدودا وينحو اعصابى في معظم الأحوال ، واما عند نجيب محفوظ فهو يصدر بوعي ، وهو باخذ مكانه بحيث يبدو كما لو كان انطلاقا من المادة او هو جزء منها ان لم تكن علاقته بها جوهرية .

ونحن اذا قارنا ذلك بالتيسر الوجودي - بخاسة عند كامي وفي السقطلة والشعاذ بالذات - نجد الحاضر يقع على الحاضر ، فاذا

ما يصدر عنه الآن نجيب محفوظ وسهيل اديريس وغسان كنفاني ومن لف لفهم ؟

لكي نجيب عن ذلك السؤال نتذكر اولاً ان الرواية لدى الغربيين بدأت بالبعث والنقل واستغلال تجارب العرب حتى انتهت الى روايتي القرن التاسع عشر بانماط بلعب فيها الزمن الدور الاساسي مع وجود بداية ووسط ونهاية ، ثم حاول تيار الوعي ان يتعمق الذات ويربطها بالأحداث الفساهرة ، الى ان برز الوجوديون فاستغلوا هذا التحول في طرح مضامينهم على نحو فنى مثير ، وفي آخر الحلقة وجد اصحاب الرواية المضادة بتكنيك يختلف كل الاختلاف عن اى تكنيك عرف من قبل .

واما عندنا فقد نسينا - في الجملة - تراننا الروائي ونقلنا من الغرب وقلدناه ، حتى وجدت الرواية الواقعية . وبلا نقلة طبيعية ظهرت محاولات لطرح الشكل التقليدي - او النموذجي - فانهارت الرواية بوجه عام ، وان بدا لنا فيما يصنعه نجيب محفوظ بحثا لحياة جديدة .

هكذا الوضع ، واذن فينبغي ان يكون آخر ما ظهر من نتائج روايتي عندنا - في ضوء ذلك - شيئاً لا ملائح له ، ولا اصل . لكن فعلى الحكم كما نرى خطير ، وربما يتسم بالعجلة والتعميم ، ومن ثم لا بد من ازجاء الشاهد على ما يقال انه من الجديد ، واما ما احتفظ بالاطار القديم فلا تعليق عليه لانه لم يضاف الى رصيدها الفنى شيئاً ذا غناء .

وأبداً **بنجيب محفوظ** ، وفيما يبدو احسن اننا نمر بفترة تفرض طبيعتها الا يعطينا اى عمل فنى نفسه بسهولة . فهو فترة معقدة ، وخرجة . كل شيء فيها يختل لحظة محاولة استكناهه ، واغلب قوانينها التي اتفق عليها دمرتها الدرة وتعاود الطاقة ، والمادة ، وهوى من علبين الفهم الرياضى التقليدي فهوت القيم المتوازنة . ثم انتهى الامر الى ان اسس هذا العالم - الذى ظن يوما انها ثابتة - أصبحت تتحرك بالسرعة التي يقطعها صاروخ الفضاء الى القمر او الزهرة . وهكذا يضطر انسان هذا الجيل الى ان يعيد النظر في موقفه من ذاته ومن الكون جميعا ، ومن اى تقليد ، وازاء الحاجات التى لا يمكن ان تقاس بالمنطق الارسطي المعروف .

ولما كان المقرر ان المحتوى هو الذى يفرص الشكل ، وكان على روايتي كبير كنجيب محفوظ ان يقدم الشكل الذى يتناسب مع

أن يدلل على أن « **المبدأ** » أقوى الأمور كلها في حياة الإنسان . وقد وجد الدفاتح في « **تكنيك** » سيمون ، ورأى مثلها أن الدراسات الجادة للجو المادي المحيط بالمثل يجب أن يظاهاه جو نفسي . وبالزاوجة المتعادلة بينهما مع استغلال قضايا الجبل استغلالا مباشرا كشف الحجب عن أشخاص فيهم ثراء ، فقدم لنا عددا من النماذج البشرية كلهم مضيق ، ولكن القراء يجسدون فيهم أنفسهم بكل ما يكتنفها من مشكلات .

لقد انتهى سهيل ادريس الى ما انتهت اليه سيمون دي بوفوار تقريبا ، وبانتهائه انفصل عن الشكليين التقليديين . الا أنه لم يصل الى واحد من أصحاب الرواية المضادة ، ولم يخترع او قدر على أن يعيد اختراع الوسائل التي يبحث بها للاسكاف بواقع أكثر فاعلية من واقع معاصره ، وظل المكان هو هو ، وربما تذبذب الزمن قليلا ولكن ظل بدوره العجلة التي تشد بدورائها الأحداث .

وأخيرا وليس آخرا - كما يقولون - اصل الى **غسان كنفاني** في روايته القصيرة **Novellette « رجال في الشمس »** وقد استطاع فيها أن يقفر فوق الحواجز الفنية التي كان يبنيها من المحال تخطيها ، فلفت الأنظار الى موهبة يمكن أن تعد بالكثير .



سرنا خطوة الى **آلان روب جرييه** الذي يمثل التيار الجديد في الرواية الأوروبية نرى ثابتا الكبير لا يزال في اول الدرج . وذلك لسبب ظاهر وبديهي ، وهو أن **آلان روب جرييه** - على الرغم من اشتراك نجيب محفوظ معه في تحطيم الزمن من حيث هو مقياس لمغزى الحياة - يحل المكان بدلا ، في حين يتحرك نجيب محفوظ في مكان أو يظل المكان عنده مرتبطا بالذات أو - بعبارة أخرى - يتمسك بالتقليديين باسقاط روحه وانفعالاته على الأشياء الموجودة ، مع أن هذه الأشياء في نظر **آلان روب جرييه** مستقلة تمام الاستقلال عن الإنسان مهما تكن الرواية التي ينظر منها اليها .

والشخصية عند نجيب محفوظ بعد ذلك أو قبل ذلك فاعلة حتى وإن بدت ممزقة كالشحاذ ، ولكنها عند **آلان روب جرييه** مفعول بها ، ولكي يتاح للمؤلف « **التنقل** » أن يمسح شخصيته الى شيء جامد ينبغي أن يسقط من حسابه كل تحليل نفسي بل من الضروري في الوقت نفسه الإقلال من النوع لأن هذه تحدد الحقيقة والهدف هو الاحقيقة .

ونقطة أخيرة أن كانبنا ينتهي في آخر الأمر الى تحقيق واقعية مألوفة - حتى وإن امتزجت بصوفية كصوفية الشحاذ - وقد تصف بدقة تاريخ شعور مطارد ، ولكنها قبل أو بعد واقعية ضيقة أشبه بواقعية الكلاسيكيين الذين يدعون أن السرد القصصي لا يعجز قط عن الأسماك بالتفريات المعقدة . وأما جرييه فهو يصف « **سلوكا معيناً** » بلا تحليل نفسي ، ويدفعه هذا الوصف الى اصطناع تكنيك يمتلك الحقيقة بكل أبعادها بخاصة عندما يحدد بدقة ذلك العالم الآخر الذي يختفي وراء مظهر الأشياء المقيم .

فإذا انتقلنا الى كاتب عربي آخر وجسدنا **سهيل ادريس** أحق من غيره بالتقديم ، لكنه على رغم ثقافته الفرنسية لا يزال « يجرب » وقد صدر مؤخرا عن رواية اسمها « **أصابعنا التي تخرق** » يحسبها النقاد لأول وهلة أنها رواية مضادة ، غير أنها في الحقيقة لا تخرج عما اقترحه الوجوديون في معمار الرواية للخروج بها من أسر الشكل النمذجي . بل هو يلتقي فيها تماما مع سيمون دي بوفوار في « **الماندرون** » ويمكن أن يجعل كلامي عن الأصابع التي تخرق يغطي في أغلب الأحيان مساحات كبيرة لسيمون . الا أنني أحدث أن سهيل ادريس لم يصدر بروايته الأخيرة الا بعد أن أحس مشكلة الكتابة الوجودية العظيمة ، وكانت هي مشكلة كرجل مثقف يريد

والطريف أن ناتالي ساروت نجحت في رصد مجموعة ضخمة من تلك الكلمات في روايتها « **الوعاء الكوي** » حتى يبدو بطلاها وكأنهما بجوارهما غير موجودين ، وهذا طبيعي لأن وجودهما نسبي أو لأن وجود الأشياء في نظرهما مختلف .

مثل هذه الأبعاد التي تستهدف الدائنة الكلية عن طريق شاق محفوف بالمخاطر والمخوف لا يمكن أن « **يتفهمها** » إلا الذين ساروا تجارب التطور خطوة خطوة ، فان كل مرحلة تفضي إلى مرحلة أخرى نتيجة لها ، وليس يمكن « **معرفة** » ان الرواية المضادة لا تقدم معاني جاهزة الا بتتبع كل مرحلة والاستمرار بعدها .

* * *

واذن فرصيد الرواية العربية في مرحلتها الحالية من حيائها لا يندرج - بالتأكيد - تحت الشيء الجديد الذي يدعو اليه الآن روبرت جرييه وزملاؤه وتلاميذه ، وهذا امر متوقع لأكثر من سبب على الرغم من توفر دواعي التجديد على ما ينشأ . وبرز الأسباب في نظري هو أن الاحتكاك الحضاري الخالص بيننا وبين الغرب لم يزل كل إيماننا بالقديم ، فضلا عن أن الروائيين العرب انفسهم لا يعيشون تماما تجربة الغرب ، بل هم يجدون في ذلك الاحتكاك « **مادة تقليدية** » يمكن أن يصوروا بها ضروباً مختلفة من الصدام لا تحتاج إلى إبعاد الفينومينولوجيا ومنهجيتها . والدليل على ذلك أن موضوع التحاذ - مثلا - عند نجيب محفوظ كان من الممكن أن يصاغ بسهولة - دون أن يفقدنا معالم صراعاته الباطنة - في الإطار التقليدي . وبعبارة أخرى وجد نجيب محفوظ « **موضوعا** » للسرد ، في حين يكفي أصحاب القصة المضادة بأن تقع أحداث بلا تبرير ولا كشف عن طريقة وقوعها الموضوعي ، وحتى شخصياتهم توجد أو توضع في ظروف لا يعنون بشرحها وتفسيرها .

وبالمثل تبدو « **شيء من الخوف** » على طرفة سباقها وكذلك « **رجال في الشمس** » و « **أصابع التي تحترق** » .. وكلها ذات معالم واضحة على الرغم من محاولة مؤلفيها إخفائها بشتى الأساليب ، ولكن عملية إصدار الأحكام التي يرفضها أصحاب القصة المضادة تنم عليها وعليهم .

غير أنه - وهو يخوض تجربة الانسجام العربي المضيق الذي يريد أن يرتفع إلى مستوى نكبة فلسطين فيرجل جاعلا حياته مجرد محاولة للوصول - أحسن يعقم الشكل النموذجي ، فتخطى عنه - وهذا شيء ظاهر - وباستعمال طرق التعبير المختلفة من سرد لا يخرج عن حيز الزمن إلى رجعات قوامها التذاعي المتخف ، إلى مناقلة بين المتكلم والغائب في لحظة واحدة - وكذلك يفعل **نجيب و إدريس** - بخطط لروايته التي يحكي فيها مغامرة فلسطينيين يريدون اجتياز الحدود إلى الكويت كأرض موعودة .

فاذا أمامنا « **أبو قبيس** » المعلم الذي احتاج إلى عشر سنوات ليصدق أن شبابه وشجراته الصغار وقريته كلها ضاعت على أيدي اليهود ، وأن عليه أن يساوم « **الرجل السمين** » الذي يهرب الناس من البصرة إلى الأرض الموعودة ليحمله معه . وبجانب العلم العجوز نرى « **أسعد** » الذي اشتراه عمه لابنته ندى مثل كيس الروث ، فمضى بالثمن يتغى بداية جديدة في الأرض البعيدة ، وعشنا راح يساوم الرجل السمين .

- دائما ذلك الرجل .. فهو النقطة التي يلتقي عندها أبناء فلسطين المضيق ، وهو النموذج الوضعي للأحياء ، أو لعلة الحياة نفسها بكل مرارتها .

ثم نرى مروان يجتمع بهما لدى مهرب متواضع اسمه « **أبو الخيزران** » نتبين في حياته مأساة جنسية سببها اليهود ، ويرجل الجميع في ظروف شاذة وشاقة ليعموا في الشمس ويدفنوا في القمامة .. يدفنهم أبو الخيزران ليعود فيبشر حياته !

وإذا كان تكتيك المؤلف يبدو كما لو كان نغيا لثباتية وأنه لا سرد عنده يفضي إلى محددات ، فالشيء المؤكد أنه لا يصل إلى ما وصل إليه أحد من تلامذة جرييه ، وبخاصة **كلود أولييه** Claude Olei ، الذي يريد أن يفقدو كبرى « **مدونة النظرة** » في الرواية المضادة . أننا لا نفتأ نجد عنده الرواسب الكلاسيكية التي تحد من جرته وجسارته ، فالزمن لا يتحطم كلية ، والأشخاص محدون تقريبا ، وأن يكونوا جميعا ممزقين - وحوارهم متماسك مع أن الحوار الجديد يتسم بالانحلال بما فيه من حشود كلمات جوفاء مشتتة لا روابط بينها ولا ترتيب .

واذا كان مضمون الرواية - كأي مضمون لعمل فني آخر - يحدد الشكل لأن التفاهل بينهما يرفض أن يسبق أحدهما الآخر ، فأننا نطالب الروائيين بالصدق ، أو بالصداق عن منطقية يرضاهما الموضوع ويقترح بنفسه شكلها .

وبعد ، فنحن نتوقع ألا يستمر عندنا - حالياً - تيار القصة المضادة ، وأقصى ما يمكن أن تتطور به روايتنا هو محاورة الوعي في المحل الأول ، ومن السهل ربطه بالشيء أو بالكون ، تحطم الزمن أو لم يتحطم .

أحمد كمال زكي

وأخشى ما أخشاه أن تتورط في تقليد أصحاب هذه الحركة النابية من مجتمع معين أو من مجتمعات غريبة عني ، فنضيق الفكرة العربية التي تحتاج إلى أن تبرز دون عائق في هذه الظروف الحرجة التي نمر بها ، ونستبدل بها شيئاً مستورداً قد يفقدنا حقيقة الصلة بين فنانينا ومجتمعنا . وقد نضيق أيضاً جدوى هذه المحاولات الجادة التي بذلت في خلق القصص الواقعية التي تدرجت من الساذجة والتقليد إلى العمق والتعميق ، وتوزعت بين مختلف اتجاهات أبرزها وأنسبها لواقعنا المعاش تيار الوعي .

عبد الرحمن الأبنودي

الفلكلور علم تاريخي لأن الفلكلور عنده يريد أن ينشئ من جديد التاريخ الفكري للإنسان لا كما تمثله كتابات الشعراء والفكرين المرموقة بل كما تصوره أصوات العامة الأثقل جهره .

وقد اختلف رشدي صالحي مع المؤلف في بعض النقاط التي ليس أمثلها ما إذا كان الأدب الشعبي حصيلة الإبداع الجمعي أو الفردي ، وعامل الصدفة الذي يحكم نشوء الأجناس الأدبية ، والنظرة بين دراسة المتغيرات الشعبية الدارجة والعقائد الدينية وممارستها لدى الفلكلور السابقة .. وقد كنا نرجو لو أن الأستاذ رشدي صالحي أغرد لهذه الاختلافات مع المؤلف فصلاً ضافياً مقارناً شرح فيه وجهة نظره كاملة بصورة أكثر اتساعاً مما فعل في مقدمته الصغيرة . ومع هذا فالجهود الشرف التي بذلها الأستاذ رشدي صالحي في ترجمة هذا المرجع الثمين لا يمكن أن ينكر ..

الجان ، والحكايات المرحية ، وحكاية الحيوان ، والخرافات المحلية والمهاجرة ، والسيرة الشعبية ، والأمثال ، والأغاني الفلكلورية ، والأناشيد القصصية الشعبية ، والرقى والتماويل والأفكار والطقوس والمهرلما والرقص والدراما والفلكلوريان . ومن المؤكد أن الفصلين الضامتين اللذين كتبهما كراب في حكاية الجان والخرافات المحلية يعتبران من أرى فصول هذا الكتاب الممتع .

وقد انتهج الكواندر كراب في بحثه هذا نهجاً تاريخياً فهو يعتقد أن

هذا الكتاب غير مسبوق في المكتبة العربية من « علم الفولكلور » يترجمه لنا الأستاذ رشدي صالحي ليلاً به جانباً هاماً من جوانب هذه المكتبة وليتوج به جهداً متصلاً دعويًا من الاهتمام بالفلكلور تأليفاً وترجمة على امتداد سنوات طويلة .

وترجمة هذا الكتاب - كما يقول الأستاذ رشدي صالحي نفسه في مقدمته - هي أول محاولة من نوعها في نقل مراجع الفولكلور إلى اللغة العربية .

والكتاب - وهو يحتل المكانة المرموقة بين المراجع العلمية في الفولكلور - من تأليف « الكواندر هيجري كراب » الذي توفي عام ١٩٤٧ من واحد وخمسين عاماً بعد أن عمل كأستاذ في جامعة بنو سوتا ، وكولومبيا وبروكسيل الحرة وغيرها .

ويحتوي الكتاب الذي يقع في ٥٥٥ صفحة على ثمانية عشر فصلاً رقم أن الأستاذ رشدي صالحي لم يترجم الفصل الأخير ، تناول فيها حكايات



الأسطورة في أدب أندريه جيد

فاروق فريد

• أثر الأدباء المعاصرون استغلال الأسطورة الأفريقية لتكون أداة لتعبيرهم ، فهي توفر عليهم جهد البحث عن شكل يصيرون فيه المضمون ، كما لا تتطلب نماذجها الانسانية الثابتة البناء من جديد .

• ان قوة الانسان الذاتية لا يمكنها ان تترك الا اثرا بسيطاً ، وذلك ان تركت شيئاً ، والمثل القائل أداة جيدة خير من ذراع قوية مثل صادق ،

• ان ما يجمل من الأبطال رموزاً خالدة « الشمس والظلم والأدب » فهي تعيد الحياة لأعمال الأبطال ، وتصبغها بالحياة لتظل رموزاً أبدية .

الأسطورة بوجه عام مادة أولية غنية ، في إمكان الأديب الأسيل أن يخلق منها عملاً فنياً رائعاً ، وإن كان أدبنا وفنانونا قد أهملوا أساطيرنا الشرقية المريقة ، فإن أدباء الغرب قد انكبوا على الأسطورة الأفريقية ليميدوا الحياة اليها وليخرجوا رموزاً انسانية خالدة منها . وقد كتب وقيل الكثير من دور الأسطورة في الأدب ، غير ان مكانة الأسطورة الأفريقية بالذات في أدبنا المعاصر ترجع الى عشرين استأثرت بهما . فهي أسطورة انسانية ، الانسان يؤرتها ومحور ارتكازها . صحيح انها كانت في بدايتها الأولى تمج بالآلهة والخرافات ، ولكن حساسية أفريق القرن الخامس ق.م . وتقدمهم الفكري والحضاري عذبها وحولها الى أسطورة انسانية . فتبلور فيها مسرحهم وشعرهم ونحتهم . وكان من نتيجة انسانية هذه الأسطورة ان رسخت شخصياتها حتى أصبحت نماذج بشرية لابتنة لا يفقدها الزمن قيمتها . فأسبغ « أوديسيوس » هو النفس القلقة التي تسعى وراء اكتشاف كل ما حولها لتكتشف ذاتها . و « أوديب » الانسان المثالي الذي يمر على اكتشاف الحقيقة رغم ما تسببه له من آلام وكوارث .

١ . جيد



الأسطورة

والحقيقة أن العمل الفني الذي يتخذ من الأسطورة شكلاً لمضمونه لا تقوى على فهمه أو تقويمه فنيا من غير الرجوع إلى الأسطورة ذاتها ، وأسطورة لسيوس كثيرة من الأساطير الأفريقية ترجع إلى البدايات الأولى لحضارة الأفريق . وقد تناقلتها الأجيال لتضيف إليها وتضلل مادتها إلى أن اكتملت باكتمال الحضارة الأفريقية ذاتها . ثم جاء شعراء القرن الخامس قبل الميلاد ليضعوا اللمسات الإنسانية الأخيرة عليها ولتنتجلى في مسرحهم .

وتصور الأسطورة لسيوس بوصفه إنساناً طبيعياً خارقاً للطبيعة . فهو يقوم بالإنجاز أعمالاً معجزة لا تبعد عن عالم الواقع ، وكان من تيجنتها أن ذاعت شهرته وعلت مكانة شعبه الإثني . وكان أبوه « أيجيوس » ملكاً على منطقة أتيكا . وفي إحدى جولاته العديدة تزوج ابنة ملك في أرض بعيدة . ثم تركها وهي حامل ورحل إلى مملكته بعد أن وضع سيغا وصندلاً تحت حجر ضخم وأوصاها بأن تنشئ الطفل نشأة طيبة . وعندما يشب عوده عليه أن يحرك ذلك الحجر ويلتقط ما تحته من أسلحة لم ينطلق إلى مملكة أبيه . وتقول بعض الروايات الأخرى أن الإله «إوسيدون» إله البحر هو أبو لسيوس . فكثيراً ما كان البطل ينسب إلى أب سماوى بالإضافة إلى أبيه الأرضي مثلما حدث لهرقل والأسكندر وديونيسوس . وبعد أن ولد لسيوس وشب عوده ، تمكن وهو في السابعة عشر من أن يهزم الحجر الضخم ويلتقط السيف والصنبل من تحته وهم بالرحيل متجهين إلى أتيكا مملكة أبيه . فأوصاه جده

و « برومئوس » الخير المتبد الذي يفتى وجوده من أجل اسعاد البشرية . و « أخيل » النبيل الجريء الذي يفضي بنفسه ثمناً لبادته ورجولته . و « أنتيجوني » هي الصراع الأبدي بين الحرف والقانون ، بين الضرورة والواجب . وهناك الثالث غريم . ولهذا أثر الأدباء المعاصرون استغلال الأسطورة الأفريقية لتكون أداة لتمبيرهم . فهي توفر عليهم جهد البحث عن شكل يصيرون فيه المضمون . كما لا تتطلب نماذجها الإنسانية الثابتة البناء من جديد . ولعنا نجد أدباء معاصراً لم يتخذ من الأسطورة قالباً لقننه . فعلى سبيل المثال لا الحصر ، كتب أونيل ثلاثية « إلهداد يليق بالكثرة » ، و« جروود » لن تحدث حرب طروادة و « الكثرة » (١٩٣٧) و « أنتريون » (١٩٣٨) ، و« سالكرو » « يورديكي » (١٩٤١) و « لاديني » (١٩٤٢) و « أنتيجوني » (١٩٤٤) ، و« سساركو » « اللباب » ، و « جيمس جويس » « أوليس » و« كزانتزاكيس » « الأودسة الجديدة » .

وقد حظيت أسطورة « نسيوس » بقدر واف من جهود الأدباء . فقد استهوت خيال فناني العصر الحديث ليكتب عنها الشاعر اليوناني المعاصر نيكوس كزانتزاكيس مسرحية « نسيوس » (مولكو ١٩٥٢) ونظم منها الشاعر الإنجليزي « جاله لنمساي » قصيدة « مفتاح للظلام » (لندن ١٩٤٩) ، ونسجتها الروائية الأمريكية « ماري رينولت » قصة تاريخية هي « ليد وان يموت الملك » (نيويورك ١٩٥٨) . ولكن كان الأديب الفرنسي الكبير « أنفريه جيد » هو من أبدع سيغلتها وأخرجها . لقد كتب قصصة « نسيوس » (نيويورك ١٩٤٧) لتكون آخر عمل فني له وخلاصة تقييد لتجاربه ونلسفته .



ولما علم نسيوس بأمر هذه الجزية ، أمر على أن يكون فردا منها على الرغم من أن أعضائها كانوا يختارون بالقرعة ، كما كانت مكانة نسيوس كأمير تعفيه من هذا العيب . ولما لم يجد أبوه أيحيوس بدا من توسلاته له ، اتفق معه على أن يبيع شراع مركبه الأسود الى اللون الأبيض أن هو عاد منتصرا من كريت ولجج في قسطنطين المينوتاوروس . ورحلت سفينة الجزية ، ووصلت الى « كنوسوس » عاصمة كريت . فاقفاد جنود « مينوس » افراد الجزية الى قصر الملك . وكان للملك مينوس ابنتان : « أريادنى » الكبرى و « فايدرا » الصغرى . فما أن رأت « أريادنى » نسيوس الا ووقعت في عشقه وفقرت ان تساعد لينجذ مهمته لم تورط معه من كريت . وقد التقت بشسيوس ورسمتا خطتهما سويا . فعندما حان وقت دخول افراد الجزية الى « اللابيرنث » اعطت « أريادنى » لنسيوس كرة من خيط مسحور ، أمسكت به بطرف وأمسك هو بالطرف الآخر . ثم أخذ يتجول في ممرات قصر التيه حتى التقى بالمينوتاوروس وقتله . وفعل عائدا مهتديا بذلك الخيط ليخرج سالما من القصر . ثم أخذ « أريادنى » معه وسارع بالفرار من كريت ومعه افراد الجزية الذين أنقذهم . وفي الطريق الى وطنه أتيكا ، ولأمر أو لآخر اختلف عليه كتاب الأساطير القدماء ، أنزل نسيوس أريادنى في جزيرة ناكوس ، ثم فر منها وهجرها . وكان أبوه واقفا فوق ربوة عالية على شاطئ البحر مترقباً عودة السفينة . وما أن لحها الا والفى بنفسه من فوق الربوة ليמות . فقد نسى نسيوس أن يبيع شراع مركبه من اللون الأسود للأبيض . ووصل نسيوس الى الشاطئ ليستقبله شعب أتيكا استقبلا حافلا وتوجوه ملكا خطا لأبيه . وفتح نسيوس صفحة جديدة في حياته ليحلب دور المشرع البناء الذى جعل منه بطلا قوميا . فقد كانت أتيكا حتى تلك اللحظة تتألف من عدة قرى متناثرة يتحكم فيها الأثرياء ، غير أنهم كانوا يعترفون بسلطان الملك ، أى كان النظام مشابها لنظام العصور الوسطى الاقطاعى . ولكن وحد نسيوس كل أرض أتيكا ، وأمر ثروات الأثرياء ، وأنشأ عاصمة جديدة تحت سبط الاكروبول هي أثينا وجعلها مقرا للحكومة المركزية الجديدة . وهكذا أصبح نسيوس النشء لقومية الأثينيين والمخلد لوحدتهم .

وكان نسيوس في شبابه قد هزم مملكة الاموزينيات ، وحين نساء اسطوريات لهن ثدى واحد . فتزوج ملكيتهن وأنجب منها ابنة « هيبوليتوس » . وقد نشأ هيبوليتوس نشأة طاهرة ليصبح عقيلا زاهدا في المذلات . ثم تزوج نسيوس وهو على أعقاب الشيخوخة « فايدرا » الشابة أخت « أريادنى » . وأجبت « فايدرا » هيبوليتوس ابن زوجها ، وأخذت تفرقه بينما صدها هو . فخشيت أن يكشف أمرها لأبيه . فالتحوت تاركة وراءها رسالة تزوجها نسيوس تخبره فيها أنها قتلت نفسها لأن ابنة هيبوليتوس حاول الاعتداء عليها وندس شرف أبيه .



وتولست اليه أمه ليركب البحر . فقد كان طريق البر خطرا ، يتجول فيه اللصوص وقطاع الطرق ، وما من مسافر يفلت من شرورهم . ثم إن نسيوس أمر على سلوك طريق المخاطر هذا ليختنق بطولته بالقضاء على كل من التقي بهم من اللصوص وقطاع الطرق ، وليظهر الأرض من شرورهم . ثم وصل آخر الأمر الى أتيكا . وكاد نسيوس أن يفقد حياته نتيجة لفترة « ميديا » زوجة أبيه . ولكن تعرف عليه أبوه في الوقت المناسب من سيفه ، وأعلن على شعبه نيا وصول خليفته ووريثه . فأقام شعب أتيكا الأفراح احتفالا بشسيوس . ولكن سرعان ما ذاب فرحهم وسط المللة التى كانوا يعانون منها . فقد اتفق وصول نسيوس مع وقت ارسال جزية مفروضة عليهم الى الملك « مينوس » ملك كريت . فلهسبب أو لآخر فرض الملك « مينوس » الجزية عليهم ، وهى عبارة عن سبع فتيات وسبعة شبان يأخذهم « مينوس » كل عام ليلقى بهم الى وحش احتفظ به لى « كنوسوس » عاصمته . وهذا الوحش نصفه إنسان ونصفه ثور ويدعى المينوتاوروس . وقد أنجبته « إيسافالى » زوجة مينوس من اله كان قد تخفى في هيئة ثور . وخاف مينوس أن يقتل المينوتاوروس ، فكلف مهتدسا « دايدالوس » ببناء مقار له . وبني « دايدالوس » « اللابيرنث » أو قصر التيه ، وهو عبارة عن مدخل صغير يؤدى الى ممرات ضيقة متشعبة ، ما أن يدخل الإنسان الا ويثو في ممراته حتى يلتقى به الوحش ويقتله .

سارخة وكأنها مادة قاتلة بلدانها وقف هو يتألمها ويشرحها
بنفوج وحساسية وإدراك .

وكان نسيوس يمتنى أن تكون قصة حياته هذه درساً
لأبيه هيبوليتوس ، ولكن لما كان هيبوليتوس قد مات ،
أصبح له مطلق الحرية ليرج فيها بملاقاته السلسلية
المديدة التي ما كان يلكرها له . لقد كان هيبوليتوس
شاباً خجولاً فقيهاً . وكثيراً ما حاول نسيوس أن يجلبه
إلى عالم الحقيقة ليدرك حقيقة أمره وموقفه . « ناول
وأجب عليك هو أن تعلم جيداً من أنت ، وبعد هذا يأتي
الوقت المناسب لتجمع ما آل اليك من ثراث وتؤقلم
نفسك له . فأنت سواء أردت أم لم ترد مثلما كنت أنا ،
أنت ابن ملك وما من حيلة لك أمام ذلك . فهي حقيقة ،
حقيقة تفرض الحدود حولك وتسر تصرفاتك » فعلى
القد أن يدرك مكانته في المجتمع ويلتزم بما يفرضه عليه
من واجبات . وتقل الذكريات لنسيوس إلى أبيه الذي
كثيراً ما أسمعته مثل هذه الكلمات . لقد كان نسيوس
شاباً مرحاً غير مكترث بنفسه ، تاركاً جسده ينمو كيفما
يشاء بلا توجيه أو تخطيط ، يعشق كل ما حوله من طيور
وأشجار وأحجار . ولكن ، ولحسن الحظ ، وقف أبوه في
طريقه ليجلبه إلى الواقع ويكشف له من موقفه من
الإنسانية وما يترتب عليه . وهنا يخالف « جيد »
الأسطورة ويعمل إيجيوس بمطى السلاح لنسيوس بدلاً
من أن يبعث منه قصص المجرم الفسيفس . وفيهذه أن
السلاح لا قيمة له بلا ذراع قوية وعقل مدرب ، وما من
عمل إنساني يثاق الخلود إلا إذا أنجز بمجهود هائل .
ثم دفع به إلى حلبة الحياة قائلاً : « لتكون رجلاً . البت
لبنى جلدتك ما في أماكن فرد منهم أن يطفه وما في نية
أن يصبح . فهناك العديد من الأعمال الجيدة في النظر
من ينجزها . هيأ أعلن عن نفسك وأطلب ذاك » .

ويمبر نسيوس من إعجابه بأبيه ، ويتطرق به الحديث
عنه إلى حادثة موته . وقد تألم نسيوس ألماً باقياً لما
أسمم به في هذه الحادثة . فقد نسي أن يشير شرار مركبه
من اللون الأسود اللون الأبيض . ولكنه سرعان ما يعترف
أنه ربما كان يمتنى موت أبيه بطريقة لاشمورية . فقد
كان يغفر إلى التربع على العرش ليستغل السلطان في
تحقيق الأمجاد ، وكان أبوه حاللاً في وجهه . وفي مكان
آخر ، عندما يتذكر نسيوس هذه الحادثة مرة أخرى ،
يقول : « أتى ابنش الرجوع إلى هذه الحادثة . ولكن
يجب أن أخفي جملة واحدة طبعها . ففي آخر ليلة من
ليالي رحلتنا ونصن مالدون إلى أتيكا رأيت في الحلم أنني
قد أصبحت ملكاً » . ويتذكر نسيوس هذه الحادثة ليعلم
من تشكك في المدالة الساموية . فمن يخلق هذه الحادثة
هم الرجال أنفسهم عندما يمجزون عن تفسير ما حولهم
من أحداث وظواهر . « وكل ما لا يقوى الإنسان على
تفسيره يلقيه على كاهل الآلهة » . فأصبحت الصلة قوية
ما بين الخوف والتفويض حتى أنهم يعتبرون البهولة
والإنقاد كغراً والحادا » . ثم ينقلنا نسيوس إلى علاقته

فهمي غضب لنسيوس على ابنه هيبوليتوس ، وألقى لمحة
عليه كانت الآلهة قد منحته له ، ثم نفاه من مملكته .
وإلى الطريق تنتقل القمصنة لتتقلب عربة هيبوليتوس
الحرية ويموت . وبعد ذلك تلوح الحقيقة لنسيوس ويعلم
ببرائة ابنه . فيحزن لونه حزناً عميقاً . وقضى أيامه
الأخيرة وهو شيخ هرم يعيش وحيداً في قصره ، تدعمه
أميحاده السابقة وتثقل كاهله كوارث بيته . وكان نسيوس
معاصراً للذك أوديب . فقد وفد أوديب إلى أتيكا بعد أن
اكتشف أنه قد قتل أباه وتزوج أمه وأنجب منها ، وبعد
أن فقا عينيه وعاش طريداً . وقد استضافه نسيوس في
قصره إلى أن مات ودفن في أرض أتيكا . ثم مات من
بعد نسيوس .

للك كانت الأسطورة كما مرها الأفريق . وكما دهم ،
سجنوها بالوالبف الإنسانية المتضاربة والنماذج البشرية
المتنوعة . فأمانا نسيوس ، البطل الذي خلص وطنه
من الاستعباد . وقضى شبابه ورجولته في أنجاز أعمال
مجيدة ، وشيوخته وحيداً منزولاً وقد حطمت الكوارث ،
و « فايدرا » الشاب المسافة وراء شهورها حتى أنها
تفسي بعيانها لتنتقم ممن صعدا . وهيبوليتوس الشاب
الطاهر المثالي الذي يصبح خشيعة لأخطاء الآخرين .
و « أريادني » الماسقة الزليانة التي تخون وطنها وأهلها
من أجل عشيقها ثم يكون مصيرها الهجران .

نسيوس « جيد »

وأن كان كل من كتب من نسيوس قد انتقى فكرة
واحدة من فقرات الأسطورة ، فإن « أندريه جيد » في
أقصوصته « لنسيوس » يصطبغ البطل عبر حياته كلها ،
من فجر شبابه حتى شتاء شيخوخته . وقد نتوع منه
أن يفرج لنا بمجمل شخص . غير أن قدرة « جيد » على
استيعاب مضمون الأسطورة وحساسيته الفنية جعلت من
أقصوصته كتباً صغراً لا يزيد حجمه عن متين صفحة
صغيرة . وكل هذا الكتيب جمل صغيرة مقتضبة ، تقودنا
مباشرة إلى ما يهدف إليه الكاتب أن كنا على علم
بالأسطورة . ففي كل موقف أستفله « جيد » لا نجد
وصفاً للموقف ، بل خلاصة لتجربة هذا الوقت أو للمهب
أخلاقي وفلسفي فيه ، يفهم « جيد » أماناً بلا تمديد
أو مبالغة . وقد جعل من كل كلمة كتبها رداً حاسماً يبرز
الصراع ويجسم الشاعر بصفاته وموجهة قائلته . ولما أراد
« جيد » أن يجعل من أقصوصته عرضاً جريئاً لأفوار النفس
البشرية وامترافاً صارخاً تدل على به ، كتبها في شكل سيرة
ذاتية ، القصصه يقتضها طبعاً نسيوس ليعرض فيها
فكرات حياته ودوافعه النفسية بكل صسقل وإعانة .
وقد مكن هذا الشكل الفني البطل من أن يفسي بما في
داخله بلا حرج ، من غير أن تعوقه القاييس والأخلاقيات ،
ويقتض عيننا نسيوس أقصوصته وهو شيخ هرم ،
وشيخوخته هذه تثرى مضمون الأسطورة . لقد اكتمل
لنصوجه وحلكتة التجربة . فبدلنا حياته بموضومية

النسائية الأولى ، فقد عرف عنه الولع بهن ، وقد كن مر فوته وصفته في آن واحد . وما كان يهرب من امرأة الا وسقط في احضان أخرى . ولا يعنى هذا انه رجل حسى يسمى وراء اللذات . بل كانت قريته تدفعه الى الهروب من الارتباط بهن ، ولم يحدث أن ترك نفسه الانثى ليقرقه عشقه . ولم تكن علاقته النسائية سوى نقاط صغيرة خارجة من طريق حياته الرئيسى . وسرعان ما كان يهرب منها في الوقت المناسب . وفي رأيه انه يجب على الرجل الا يلتقى بكياته كله في عشق المرأة ولا يسمح لملاحظته بأن تسلبه مظاهر رجولته وجوهرها . ويتذكر لسيوس زوجته الأولى ملكة الاموزينيات التى انجبت له ابنه الحبيب هيبوليتوس . وقد تألم لسيوس لو ت هيبوليتوس ، لا لانه ابنه فحسب ، بل لانه ما من نسل له الا يحمل عنه بصماته ، « فلا يكفى أن تعيش لم تصبح كنت حيا . بل لابد ان يصنع الانسان بصماته » . ويتصرف وهذا الهدف لا حتى لا يفنى بفناء جسده .

اى ان الخلود في تناول يد الانسان ، يصفقه ان هو ترك بصماته القوية لتنسل يجعلها من بعده . فالتنسل ليس مجرد تكرار فحسب بل معنى في هذه الحالة .

وقبل ان يسرد لنا لسيوس مغامراته البطولية ، يحدد لنا دافعه . « فقد كانت امجاد ابن ممي هرقل تصل الى مسامى ، فكانت تثيرنى وتدفع الدم في عروقى » . اى هناك نموذج مثالى يضمه الانسان نصب عينيه . ثم تصبح مهمته لا الوصول الى مستوى هذا النموذج فحسب ، بل التفوق عليه بقدر الامكان . وفي أثناء الصراع الضفى مع هذا النموذج يكتشف الانسان قدراته ومقوماته ، اى يتعرف على ذاته . وينقلنا لسيوس الى أعماله البطولية التى يبدأها برحلته من نهر جده لأمه في طريقه الى اثينا ممكة أبيه . فقد آثر اجتياز طريق المخاطر رغم توالت أمه وتحذيرات جده . والنقى في رحلته بالكثير من الشخصيات الثرية الخطرة التى قضى عليها بسهولة . ولكنه قتل رجلا ثم اكتشف فيما بعد انه كان خيرا . « ولكن لما كنت قد قتله ، اجتمع الناس على انه كان شريرا خطرا » . فمن الاسخريه ان تثار أعمال مشاهير الرجال أثناء والمديح حتى ولو كانت سودا . وفي أثناء رحلته هذه قتل رجلا آخر ثم طرد ابنته حتى استسلمت له . « وكنت لتوى قد قتلت أباها . ففوسا منه جعلتها ولد طفلا رائع الحسن . فبر انى قسقت اثر كليهما » . وكما دعى ، سلخت نفس منها وأنا حريص على الا اضيع وقتى . فلم يحدث أن تركت الماضى يحلنى ويموتنى عن التقدم . بل كنت بالآحرى اندفع الى الامام دائما ، يدفعنى ما لم أنجزه بعد . وكلمنا أنجزت عملا ، شمرت أن هناك عملا أروع وأسمى لم أنجزه بعد » .

ثسيوس في جزيرة كريت

لم يسرد لنا لسيوس مغامراته في جزيرة كريت . وقمل هذه الفقرة نصف الاقصومة تقريبا . لقد أسهمت

بالكثير في إبراز خصائص البطل وبناء شخصيته . فما ان وصل من رحلته الى اثينا وعلم بأمر الجزية البشرية التى يرسلها بنو وطنه الى مينوس ملك كريت الا وأصر على الانخراط في هذه الجزية حتى يقتل الوحش المبتور و يخلص وطنه من الاستعباد . ووصل اليه أبوه ليرجع عن عزمه ، وأقنعه انه أمر . ومكانته هذه تدفعه من الانخراط في الجزية . « غير انى لم أعر امتيازات مكانتى هذه أدنى احتشام . واعتقد أن القدرة والمهبة هى ما تميز الانسان الراقى من الفوضى » . فهكاته الانسان لا تستند على مولده وما يزله ، بل على قدر قدراته وموهبته . ورحل لسيوس الى كريت مع الجزية البشرية ، وعندما وصلوا الى ميناء كريت أحاط بهم حراس مسلحون وجردوهم من سلاحهم لم اقتادوهم الى حيث كان الملك مينوس في انتظارهم . فقد جاء خصيما من عاصمته كنوسوس الى الميناء ليستقبل الجزية السنوية . وأخشد لسيوس يتأمل مينوس رمز السلطة والوصولان بجسده الفسخم ولحيته الطويلة وردائه المزركش وهيبته الملكية . ثم أخذ يتفحص باقى أفراد العائلة المالكة . فقد كانت هناك الملكة « باسيفالى » زوجة مينوس وابنتها « اريادنى » الكبرى و « لابندا » الصغرى . وأعرب مينوس من ترحابه بأفراد الجزية متحميا لهم إقامة هائلة في كريت . وغمث حديثه بابتسامة سخريه ، فهو يعلم أنهم جاؤوا ليموتوا ، لا لينسوا بكرم ضيافته . واثبت لسيوس الى ان الأميرة « اريادنى » ترمقه بنظراتها بطريقة غير مادية . وعندما أمر « مينوس » حراسه باصطحاب أفراد الجزية ، مالت عليه اريادنى وقالت وهى تشير الى لسيوس : « أروجوكم . دع هذا الشاب » . فابتسم « مينوس » ابتسامة الخير الشلوق ، وصرف الحاضرين هذا لسيوس الذى أيقن أن « اريادنى » قد وقعت في شباك عشقه .

وكان لسيوس قد عاهد نفسه على التزام الصمت ليخفى حقيقة شخصيته حتى لا يشك مينوس في سبب وجوده . ولكن تمر بباطره لمحة سريعة من لمحات الذكاء اللقائيه . فقد رأى من الأفضل أن يعلن عن مكانته واصله النبيل حتى ترفع منزلته لدى « اريادنى » وتزداد تعلقا به . وما أن سأله مينوس من موطنه وأسله . الا وانساب في ذكر امرأة أسرته الملكية ونبل مولده . بل وأصر في خلق حالة براقة حول شخصيته بأن ردد الاشاعة القائلة ان أباه هو الاله بوسيدون اله البحر . وارتاب مينوس في صدق كلامه ، وأخبره انه سيمرره بتجربة ان نجح فيها امن ان بوسيدون أبوه . فأجابه لسيوس بشفقة واسعة انه متأكد من النجاح . وكان لنفذة لسيوس هذه وأسله المريق اثر عميق على أفراد الأسرة المالكة ، وخاصة « اريادنى » . وحتى مينوس نفسه بدا يعامله برقة ويناديه بلقب أمير . الواثق ان « جيد » أحسن استغلال هذه الفقرة ليكشف عن بعض شخصيته لسيوس . فقد كان لسيوس يعلم يقينا أن أباه ليس بوسيدون وأن هذه مجرد إشاعة كاذبة يرددها العامة .

لو كان زائرا لكريت . » وكانت أريادنى تضغط بركبتها على ركبتى من تحت المائدة طوال الوقت . غير أن دفء الصخرة فايبرا هو ما كان يثيرنى . ثم استأذن منه مينوس وغادر المكان . وتحدث لسيوس كثيرا مع الملكة والأميرتين ، واكل وحرب الكثير من الخمر . فاشعر بالاجهاد وطلب الذهاب الى مكان يستريح فيه . فاستقبلته الملكة باسيفالى الى جناحها الخاص وأجلسته بجوارها وأخذت تحده . « لطيفاً أن تستفيد من هذه الدقائق المعبودة التى نقضيها وحدنا . لا تسئ الظن بى ، لست كما تعتقد . وليس فى نيتى أن انصب شرابى حولك » . وأخبرته أن ما يطلب لها هو « اللطحات السماوية » التى تقبع فى أنظافها لتحتضنها بكل كيانها . ثم تحدد له معنى « اللطحات السماوية » . فهى تلك اللطحات التى يتجلى الاله لها فيها فى أى صورة شاء ، فلا يسمها سوى المتزاج به مثلما امتزجت بالثور الأبيض الجميل وانجبت منه المينوتاور . ويسألها لسيوس من موقف مينوس من مغامراتها هذه . فتشرح له شخصية مينوس زوجها . فهو رجل حكيم متزن ، يخالجه احساس بأن الاله « زيوس » كبير الأرباب قد أسفاهه من بين البشر ليكون قاضيا عادلا عليهم . وفى رأيه ألا يصدر الإنسان حكما قبل أن يفهم . ولهذا فهو لا يستأذ من أمهاتها المخفية ، بل ولا من فضائل بناته . « فأولاده وإنما كل بوسائله الخاصة » فعمل على دفع وظيفته الى الأمام ونطشه قرصا نادرة لكى يفهم ، وذلك بارتكابنا الخطايا والردائل » . وبعد لسيوس حديث الميجوز « باسيفالى » ، خاصة وإنها تطورت فى تصرفاتها لتخرج من حدود الكراهة السماوية وتحاول أن تنزل الى الأرض قليلا ، وذلك باغرائه . ففتح آخر الأبر في الهروب من ضغوط تصرفاتها وهرع الى حديقة القصر . ولكن سرهنا ما تلققه أذرع « أريادنى » التى كانت فى انتظاره . وأخذت تفرغ فيه شحنتها عاطفتها المتأججة . ثم أخبرته أنها تعلم تماما سبب وجوده مع الحرية . فقد جاء ليقتل المينوتاور ، وهذا أمر سهل . غير أنه لن ينتج من الخروج من قصر التيه إلا بمساعدتها . « فمن الأفضل أن تظهر جيدا أن أملك الوحيد فى التيجة يتناول فى المصالحات بين الارتباط بمصرى » . وعليه أن يختار ما بين الارتباط بها وبالناس نجاحه فى مهمته ، أو رفضها وفشله ، بل وفيهاه فى قصر التيه . ويقتل لسيوس الارتباط بها دون أدنى تفكير فى مدى هذا الارتباط ودرجة قوته طالما أنه يخدم غرضه فى تلك اللحظة . غير أن أريادنى كانت رخيصة فى مرضها لماضيتها ، ولذلك « ما أن قالت لى لى لا أحتمل العيش من غيرك حتى بدأت أكره فى وسيلة للتخلص منها » . ويسألها عما قد يفعله مينوس أبوها أن علم بمساعدتها له . فتشرح أريادنى وجهة نظرها فى أبيها ، فهو رجل رزين يحتمل كل شيء ، يرى من الحكمة أن نسمح بصوت ما لا يمكننا إتقافه أو منعه .

ولكن طالما أن هذه الأكاذيب لدمم موقفه ، يحق له التصمك بها بغض النظر من صدقها أو كذبها . وبعد هذا المشهد يخبره مينوس أنه سيقدم مهرجانا احتفالا بوصول المجرة ، وسيحضره لسيوس وأصدقائه . ونظرا لكثافة لسيوس النبيلة ، سيدخلون بجوار المنصة الملكية . كما يصفه ليأكل ويشرب . ويقام المهرجان ، ويحضره لسيوس وأصدقائه . وقد أولى لسيوس الصحافيين اهتمامه لينفحص مجلسهم وعظهم . وعندما انتهى المهرجان فى الليل ، اصطحبه مينوس وبأى أفراد الأسرة المالكة الى بقعة نائية على شاطئ البحر . فقد اتسوى أن يعمره بالنجرة . إذ سيقلى الملك مينوس بتاجه الفسالى فى اليوم وعلى لسيوس أن يفوس فى الماء ويرجمه بمساعدة أبيه الاله بوسيدون . ولكن لسيوس يعلم أنه لن ينتج فى أراجعه ، فيخفى احساسه هذا وراء ستار من الغضب ، إذ قام بتشغيل دور المهان الذى خدشت كرامته . وقال ان هذا العمل جدير بكلب تلقى له بصمك فترجمها لك ، وليست جذيرة بأمر مثله . غير أنه سيقوم بعمل اسمى وأروع . إذ سيغوص فى الماء ليمود منها ومنه أحجار كريمة يأخذها من أبيه بوسيدون الاله - البحر ليهدىها الى الملكة والأميرتين . ودهشت الأسرة المالكة لهذا التحدى لما من أحجار كريمة فى قاع البحر . ووافقوا على اقتراح لسيوس . وكلهم أعجاب به . فخلع لسيوس كل ملابس هذا سرهاله ، على غير عادة الأفريق . وولنت الأسرة المالكة أن هذا حياة منه . « غير أنى كنت أخشى بحتة حزام من أجلد بداخله بعض الأحجار الكريمة . فقد جلبتها معى وأنا قادم الى كريت مؤمنا أنها ستخدين بطريقه أو أخرى » . وخلص لسيوس فى الماء ، وانزعج من داخل حزامه ثلاثة أحجار كريمة ، ثم عاد الى الشاطئ ليهدى حجرا لكل سيدة من سيدات القصر . فافتحت الجميع أنه بالفعل ابن لاله بوسيدون الاله البحر . وكان لهذا بالطبع اثره العميق على « أريادنى » .

ثم رحلت الأسرة المالكة الى العاصمة كتوسوس ، واصطحب « مينوس » لسيوس معه ينزل شيئا عليه فى قصره . وهناك يلتقى لسيوس بشخصيات القصر البارزة ويشبك معها فى نقاش كل على حدة . مع باسيفالى ومينوس وأريادنى ودايدالوس . وفى كل من هذه اللقاءات كان لسيوس ينتقل من موقف لآخر ، من الإغراء النافخ حتى التامل اللهنى فى واقع العلاقة ما بين النظرية والتطبيق . وكان لسيوس أما أن يهرب من خطر أكيد أو يتعلم شيئا جديدا يفيد فى تنفيذ مهمته . ويصور لنا « جيد » هذا القصر وكأنه مركز لرعى النفس والعقل ، لا مقر للسلطة والصولجان . أما لسيوس فهو الفرد الوحيد فيه الذى احتفظ بتوازنه وصفاء ذهنه . فقد جلس لسيوس على المائدة الملكية ليتناول الطعام . وكرموا به أجلسوه بين الأميرين بينما أبواه مينوس وزوجته باسيفالى . وعاينته الأسرة بدمعة ورقة كما

لمنعنا صمحه كان يهدف الى بناء ملجأ حصين للميتواتور
 وسحايابه . فبنى قصرا رائعا تتوفر فيه شتى المميزات
 ومتومات الافراء . ولا يجعل « جيد » قصر الـتـيه قصرا
 مثلها تكثر به المرات التشعبة التي يتوه فيها الانسان ،
 بل جعل منه جنة كلها خيرات ، معبدا للجمل واية من
 الابداع ، مكانا رائعا لا يطبق الانسان هجرانه .
 اذ تكثر به المذاق الفناء والزهو الجميلة وما طاب
 من الطعام والشراب . وامانا في ضمان بقاء الانسان
 بداخله ، ما ان يدخله الا ويلج وجهه نسيم رقيق مشبع
 بفراوات معينة . هذه الفراوات تخدر عقله وتجرده من تراه
 وعلمه . وتسيج به في عالم من الخيال لتسرى للذة غريبة
 في بدنه . فتبدو له الحياة الواقعية بالفساج وكأنها
 سراپ ، حياة سوداء يجب البعد عنها ، حياة مملّة ،
 يزيدنا قليلا ليقلل المقل وصحوة الشعور . هذا هو
 « الـتـيه » في رأى « جيد » . ولذا ينصح « دايدالوس »
 لسيوس ان يظل على اتصال بالعالم الخارجى الوائس
 عندما يدخل قصر الـتـيه . واميداه كرة من خيط مسحور
 ليمسك هو يطرف وهو بالداخل بينما تمسك « اريادنى »
 بالطرف الاخر وهي واقفة خارج القصر . وبهذا يصبح
 الخيط ليس مجرد خيط يهتدى به لسيوس في ممرات
 اللابيرنت التشعبة المعتمة كما جاء بالاسطورة ، بل يجعله
 جيد وسيلة تربط لسيوس بالواقع والحياة الطبيعية
 عندما يتجول في عالم الخيال والسراپ . وحتى لا تؤثر
 الفراوات في لسيوس امطاء « دايدالوس » دواء يستعمله
 عند دخوله ليبطل مفعول هذه الفراوات . ولكي يبرهن
 دايدالوس لسيوس على صحة كلامه قدم له نموذجا
 لنتيجة دخول قصر المذلات هذا ، وهو ابنه « ايكاروس » .
 فقد دخل « ايكاروس » هذا القصر ، ولم يستطع الخروج
 منه الا بعد ما صنع له ابوه اجنحة طار بها من حدائق
 القصر في الهواء . ويدخل « ايكاروس » ، وبلقى عليه
 ابوه ولسيوس عدة اسئلة ، غير انه لا يجيب عليها . بل
 يلقي بجمل غامضة مبهمّة وكأنه يحدث نفسه ، جمل من
 طبيعة الاله وملاقة الانسان بالمعبود . فهو يبرهن
 ارياحه للترجيد الالهي ، ولكنه يرفض الدينات لما
 تطرحه امام الانسان من مشكلات لا حل لها . لقد حاول
 ايكاروس ان يكشفهما حصوله ، فاذى به ذلك الى
 الضياع ، ثم هرب من هذا « الـتـيه » بالتحليق في الهواء
 مبتحيا الامتراج بالمعبود . وينسحب « ايكاروس » ،
 ويخبر « دايدالوس » « لسيوس » ان محاولة ايكاروس
 هذه قد قادته الى الموت . فيدعى لسيوس لهما ، فقد
 كان ايكاروس واقفا امامه . ولكن يؤكّد له دايدالوس
 ان ايكاروس قد مات . « وهو يبدو امامك حيا لانه
 سيظل الى الابد ومزورا للفق الانسان وبهيمه ، رمزا
 لا يموت .. وهذا ما يحدث لابطلال . فهم يتركون
 بصمات قوية لدموم ابد الدهر » . وما يجعل من هؤلاء
 الابطلال رموزا خالدة « الشعر والفن والادب . فهي تعيد
 الحياة لآعمال الابطلال وتمضيها بالحياة لتظل رموزا ابدية »
 لم تنبأ دايدالوس لسيوس بملغود الابطلال . ولكنه لن



لسيوس في قصر الـتـيه

وفي اليوم التالي ، قادته اريادنى لتعرفه على
 « دايدالوس » المهندس الذي قام ببناء قصر الـتـيه .
 وجلس لسيوس ودايدالوس على افراد لشرح له خبايا
 القصر ومساكنه . ورحب « دايدالوس » بلسيوس ، فهو
 يعرف أسرته معرفة حقّة . ويحدثه « دايدالوس » عن
 خبرته وتجاربته ليصل الى خلاصتها . « فرعان ما ادركت
 ان قوة الانسان الذاتية لا يمكنها ان تترك سوى اثرا
 بسيطا ، وذلك ان تركت شيئا . والمثل القائل اداة جيدة
 خير من ذراع قوية مثل صادق » . وما يعنيه « دايدالوس »
 هو ان طبيعة أدوات الانسان هي التي تحدد درجة تحكمه
 في البيئة . ولو نظرنا الى راي ايجيوس في البداية ،
 وهو ان الاداء لا قيمة لها الا في ذراع قوية ومع عقل مدرب ،
 ثم راي « دايدالوس » هذا . لوحدنا انهما يشكلان سويا
 وجهة النظر الاغريقية في موقف الانسان من التكون الطبيعي .
 فالاداة لا قيمة لها ان لم يكن الانسان قادرا ، كما ان
 الانسان القادر لا قيمة له بلا اداة جيدة . ويحدث
 دايدالوس لسيوس عن قصر الـتـيه ، مقر الميتواتور .

يحقق ذلك إلا بهروبه من افراد « أريادنى » ، ومن شاعرية قصر المينوتاور وسحره ، ومن الركون للراحة والسعى وراء اللذات - ورغم أن أيكاروس قد فشل فى الوصول الى نتيجة من خلال أفكاره ، فقد كان رمزا للروح الثقلبة المتسائلة التى تحقق بغيتها ساعة سقوطها .

وحان وقت دخول افراد الجزية الى قصر المينوتاور . ودخلوا جميعا هذا لسيوس الذى وقف فى الخارج مع « أريادنى » وقد اشتبكا فى نقاش حاد من كرة الخيط . لمن يمسك بطرف الخيط ومن يمسك بالكرة ذاتها ؟ واصر لسيوس على الامساك بالكرة ذاتها حتى يتحرك داخل القصر كيئما يشاء ولا تقيد أريادنى حركته ويصبح مصيره بين يديها . وانتصر لسيوس وأمسك بالكرة ودخل القصر . فوجد أصدقائه فى أولى قاعاته وقد لميت بهم الفئران وأصبحوا كسكارى يسبح كل منهم فى حاله الوردى . فتركهم لسيوس ليتوغل داخل القصر الى الصداق الفناء . وهناك يجد المينوتاور مستلقيا يتكاسل ويغول وتأمله لسيوس ليحده مخلوقا ديبيا مسالا ، مخلوقا خاملا رالع الحصن بديع التنسيق . ولكن يجب ألا تخدمه كل هذه الظواهر ، ويجب أن يقتله . فقتله . « ولا أذكر شيئا عن مثله . وكل ما خلق بذهنى من ذكريات قتله مشوش غير واضح . ولا أذكر سوى اننى احسست بطعم اللذة وأنا اقلته » . لم عاد لسيوس الى أصدقائه ليقودهم الى خارج القصر ، غير أنهم امتنعوا عليه ولاروا فى وجهه . لهم يفضلون حياتهم فى عالم الخيال ولا يريدون مواجهة عالم الحقيقة ، « ولولا حائلهم السيئة وسهولة توجيههم لما تمكنت من قيادتهم امامى كالتطيط » . وبعد أن أنجز لسيوس مهمته حان وقت رحيله . وكان عليه أن يأخذ معه أريادنى كما وعدھا ، غير أنه كان يريد اختها الصغرى « فايدرا » . ففكر ما كان يرمقها وهى تجرى فى حديقة القصر المكنى وقد كشف ردأها من ساقها . ولكن عندما كانت تقترب « أريادنى » كان يدير وجهه بعيدا عن « فايدرا » حتى لا تلاحظ شغفه بأختها وتفسد خطته . فجعل « فايدرا » تنحني فى ثياب أختها الأصغر ، وأقنع مينوس أنه سيأخذ ابنه معه ليعلمه الفروسية . فوافق « مينوس » ورحبت « أريادنى » برجيسل أخوها الأصغر ، ثم رحلت السفينة فى طريقها الى موطن لسيوس . وعندما يتذكر لسيوس حادثة اختطاف « فايدرا » هذه وعذابه لأبيها مينوس رغم أنه كان كرميا

معه يقول : « وبالطبع اسأت استغلال مكانتى عنده . ولكن ليس من طبعى أن أدع تلك الأمور الاخلاقية تنفذ فى طريقى . فقد كانت أصوات الاعتراف بالجميل والأخلاق القويمة ليبدو خافتة بجانب صوت الرغبة وتنفيذ لأارب » . أى ان الغاية تبرر الوسيلة ، « وما يجب أن يكون يجب أن يحدث » . وفى أثناء الرحلة ، أنزل لسيوس « أريادنى » فى جزيرة ناكوس وهجرها ولم منها . وقد استاء الجميع من خيائنه هذه ، وأخذوا يكرمون « أريادنى » وذلك بنسج الأساطير حولها . « فقد قالوا ان الاله ديونيسيوس اله الخمر قد لحق بها فى ناكوس وتزوجها ، والحقيقة ان هذه الاشاعة قد ثبتت من كونها قد اذمنت الخمر بعد أن هجرها . كما قالوا ان الاله زيوس قد كرمها وجعل ناجها تجموا فى السماء ، وجعلها على خالدة مثل الالهة . وقد تركت الناس تتكلم عنها ونشر هذه المخرافات . ولم أحاول تكذيبها ، بل عملت على تأكيد مكانة أريادنى الالهية . فأقمت معبدا لميادنها فى أتيكا . وخرجت عن هيبى لآكون أول من يرقص فى عيدها معيدا لها . ولكن والحق يقال لولا هجرانها لى لما تمتعت بشيء من هذا التمجيل والاحترام » . ولما عاد لسيوس من كريت منتصرا ، غلت مكانته فى أعين مواطنيه . وأخذوا ينسجون حوله الأساطير . ورغم أن لسيوس يعلم أن هذه الأساطير لا أساس لها من الصحة . « حاولت جاهدا ألا أنكرها . ففى تعمل على رفع قدرى ومكانتى . بل ووصل بى الا لك الى تصحيح بعض تفصيلات هذه الأساطير حتى أوحيت للناس بمصدنها » .

لسيوس مشرعا وبطلا قوميا

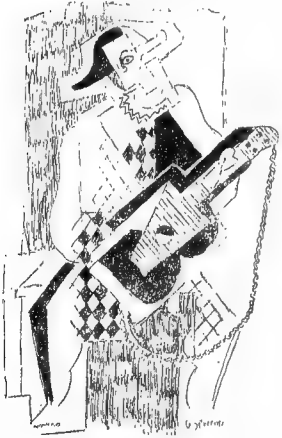
وبعد هذا يأتى دوره كمشرع وبطل قومى . فقد وحد منطقة أتيكا ، وصادر ثروات الأغنياء وتوعدهم بالمقاب ان هم عصوا أوامرہ . وأقام حكومة مركزية قوية فى ماصته الجديدة التى أقامها تحت سفع الاكربول ، وهى « أثينا » . وقد عارضه أحد أصدقائه القريين لمحاولته فرض المساواة ، « فالمساواة ليست من طبيعة التكوين البشرى ، ومن الأسلم أن يسموا الرجسال الارستقراطيون فوق عامة الشعب » . ولكن لسيوس يقهقه انه هو أيضا من أنصار الارستقراطية ، غير أنها ارستقراطية من نوع جديد تلك التى يريدھا . « ارستقراطية تحكم المجتمع وتحمك فيه » . ارستقراطية سوف اعمل جاهدا لمساندتها .» انها



مافعله بينما نجحت أنا .. غير اني رايت فيه نبلا وسماوا
 مساويا لسموى .. ولكن بدا لى ان انتصارانى هذه ادنى
 من انتصاراته .. فانتصاراتى انسانية » . اما اوديب
 فيمكن انتصاره في تحديه للغز الوجود ومواجهته الصلبة له
 حتى فك رموزه وتكشفت امامه حقيقته . ولكن سيوس
 انحنى للريح اينما هبت حتى يحقق ما يهدف اليه . ولم
 يفهم سيوس ما الذى دفع اوديب الى ايداله لنفسه
 ليقنع مينيه . لهذا عمل بشع لا يجرؤ المرء على ارتكابه .
 فاجابه اوديب اجسابة لا تروق له ، بل لم يفهمها .
 فقد اقتلع اوديب عينيه لانه ابغى الا يرى « تلك الدنيا
 المنظورة » ذلك الضماع والزيغ الذى لم اعد اومن به .
 وبفعلتي هذه عزلت نفسى عن كل الظواهر الدنيوية لاتي
 بها في احضان اقوارى واعمالى ، وادخلتها في الحقيقة
 الابدية التى تكمن داخلى » . وهكذا توصل اوديب الى
 الحقيقة الابدية بتأمله تأملا ذاتيا منزلا عن العالم الخارج

ارستقراطية الفكر والمفصل » لا ارستقراطية الثراء
 والولاء » . وبعد ان تم له ما اراد ، حارب العنصرية
 وفتح ابواب عاصمته امام كل من يريد دخولها . « بل
 وارسلت رسلى الى شتى بقاع الارض يملنون على الناس
 قائلين : ايها الناس هيا اسرعوا الى اثينا » . وبعد هذا
 بتأمل سيوس حياته . فقد كان دائما يسمى ليتمحرر
 ويرفض كل ارتباط . « ولكنى اعتقد ان الانسان ليس حرا
 ولن يكون حرا . بل وليس من الخير ان يكون » . غير
 انه كان كثيرا ما يصطدم بصديقه العزيز ففضل مفارقتة .
 « اذ اكتشفت ان دوام الصداقة والمحافظة عليها قد تنوق
 الانسان في تقدمه . وقد ترجمه الى الورد . فهناك مرحلة
 معينة يتحتم على الانسان فيها ان يستمر في طريقه وحده
 حتى يتطور وبلغ مراده » . وكثيرا ما لم يقدر صديقه
 هذا جهوده فيقول له « لماذا تجهد نفسك ان الانسانية
 غير جديرة بكل هذه الجهود » فكان سيوس يجيبه .
 « وماذا هناك تفكر فيه ولكنى له طاقتنا غير الانسانية ؟
 ان الانسان لم يصل الى نهايته ولم يقل بمسد كلمته
 الأخيرة » . ولكن كان صديقه محقا في امر واحد . « فكثيرا
 ما نهبى الى ضرورة الاهتمام بزوجتي الشابة فايدرا »
 فقد كان نتيجة اعمال سيوس لزوجه ان احبت ابنه
 لينتهى الامر بموت كليهما ، بينما كان هو متفمسا في
 تحقيق اعداله السامية والعمل على رمة الانسانية .
 « وببدو ان هذا هو الجراء الخفى الذى اهدتنى به الالهة
 مقابل امجادى وغرورى » . وهنا تكمن مأساة الانسانية .
 فالانسان يكرس نفسه وطاقته في نقطة واحدة ، فتتقلب
 ضده النقاط العديدة الاخرى لتعمل على سقوطه رغم
 امجاده وبطولته .

معرض الفن الروسى فى القصر الكبير



ونعمل الى فقرات الانصومة لشهد لقاء بين اقوى
 المدارس الفلسفية تمارسا : بين المثالية والواقعية ، بين
 الفكرية والطبيعية ، الورع الذاتى والانطلاق الشامل ،
 بين اوديب وسيوس . قابيل المثالى الذى سعى وراء
 الحقيقة غير مبال بالامها وكوارثها ، والبطل التلقائى الذى
 لعب بقدراته ليخلق منها امجادا تفيد الانسانية .
 وقد سبق ان كتب « جيد » مسرحية « اوديب » قبل
 الفصوصته هذه بعدة سنوات ، وأوضح فيها ان تحمل
 اوديب للعذاب النفسى والجسمانى ينبع من ايمانه القوى
 بالنظام الكونى والحقيقة الراسخة . غير انه في هذا اللقاء
 يقارن سيوس نفسه باوديب « فقد فشل اوديب في كل

انشودة كتبت لتمجيد البطل المتحرر من القيود الذى لا يهتم الا بعالمه . ولكن القرامة الجسادة لها تقننا ان كنا على علم بالأديب ذاته انها قحس حسر وتقدير جاد لفلسفة « جيد » ومنهجه في الحياة . فقد كتبها « جيد » لتكون كلمته الأخيرة . وهى اعتراف صريح ، لا للبطل لسيوس ، بل لجيد . وبدأ جيد بشيوس وهو في شيخوخته مثلما كان هو . فقد أصبح البطل ، سواء لسيوس أم جيد ، شيخا ناضجا يفحص حياته بموضومية زائدة وصراحة صاخقة وهو بعيد كل البعد عن حماس الشباب الأهورج وخجل الأفياء وتظاهرهم . فهو لا يفشل من شوابه ، ولا يتردد في حديثه . فكلها الانسانية . تركيب معقد من نوازع وسوول مُخْضَرة « يريدنا تعقيدا مفرمات الانسان وذكالة وصحوة حساسيته . ولا حياة في الانسانية »

فاروق فريد

هته . فيقول له لسيوس « اهتلك على تلك الحكمة التى فوق قممات البشر . ولكنى اعترف ان افكارى لا تسير بجانب الفكر في نفس الطريق . فانا ما زلت طفل هذا العالم ، واومن بالانسان مهما كان ، وعليه ان يخرج ما بين يديه حتى النهاية » . وبعد ان ينتهى هذا اللقاء يلقى عليه لسيوس قائلا : « فان قاومت مصرى بمصرى » . اجد نفسى قائما رافيا . لقد انجرت واجبى وحقتت اهدائي . وعالدا اترك ورائى مجتمعا منتظما ومدبنة شامخة وامجادا يتغنى بها الناس . ويختم لسيوس قصة حياته . « لقد كنت دائما اعمل لصالح هؤلاء الذين سيأتون من بعدى . أى بمعنى أصبح مشيت حيسالى لاخرها » . فلو عاش كل انسان حياته لاخرها مستغلا كل ما فيه من طاقة وقدرات ، لخطت الانسانية خطى واسعة نحو التقدم والازدهار .

الانسانية : انخطاط تقليدى ينتهى بالسمو ومن يقرأ اقصوبة « جيد » قراءة عابرة يستند انها

الكرمي ، اما الايقونات ذات الالوان العريضة والرحمة والحارة ، فتهدى كتيبة العبادة عند الشنب الروسى ، فهى تؤلف رسالة وليست صورة بلآله ، كما انها تعالج الحياة اليومية للتدبيين وتعتبر من اهتمامهم الروحي البشر

والرسوم السوفيتية التى تتناسب والبلوق النجالي للشنب الروسى اكثر من اجمال فتانى الطليمة . ذلك لان الشنب الروسى كان ولا يزال يرى ان الفن يميز بواسطة القلب لا بواسطة الرأس .

والذى لاشك فيه ان اليونان

والبيزنطيين والأوروبيين في عهد بطرس الأكبر حملوا فنهم وفوقهم الى الفنانين الروس ، ولكن هذا العرض سيجرب بوجه خاص حساسية العالم السلاقي ، ذلك العالم الذى ظل مجهولا قائبا بالنسبة الى الغربيين .

هذا وسيعرض الفن الروسى في القصر الكبير بحيث يجيء مرتبا ترتيبا زمنيا ، يبدأ بالفن السيتى الذى يمثل في رسوم الحيوانات ، بالإضافة الى مختلف الأدوات من قطع ذهبية وأدوات برونزية والية

لأول مرة. ستقيم وزارة الثقافة في الاتحاد السوفيتي معرضا كبيرا في فرنسا ، يتناول الفن الروسى من عهد السيت حتى الوقت الحاضر ، وبهذا الشأن صرح السيد اليهيف أمين متحف سير موتشى ومفوض هذا المعرض بما يلى :

يشاهد في الفن الروسى عبر المصور ذوق واحد يصور الطبيعة والأحراش والحيوانات والنباتات وحاجبة الكائنات الحية للدهاء والحجارة ، وهاتان المزيان تسيطران على الشنب السوفيتى ، ويدوان في رسوم الحيوانات المثبتة للفن السيتى خلال القرن السادس قبل هذا العصر ، كما يدوان في ايقونات القرن الثالث عشر حتى القرن السادس عشر ورسوم القرن الثامن عشر ، وكذلك في الفن الشعبى

ومن القرن السابع عشر. ستبدو الثروات المنيمة من أدوات فضية وخشبدي وأقمشة ، كما ستبدو من القرن الثامن عشر رسوم حقها فنانون قدموا من جميع أنحاء أوروبا ، أما القرن التاسع عشر فيمتاز بالفن الشعبى مع صور وأدوات خشبية منحوتة ومخشورة ، وأخيرا يبدو الواقع الديقراطى الذى يسيطر على فن هذا القرن ، وهو دليل قاطع على ما في النفس الروسى من حيوية واستمرار .

دنيا الفنون

السينما

صبيتي الشارون

● استطاع سلاح عبد الكريم أن يترك
في بالهذه الحادثة كسبها من تصوير
ممثل ماثلهم الشاعري في تلك أبن فنان
يعرف بطول هذا القدر ويخرج فيه رصيح
والله هو المثل .

● إن "سبا" كسر القاموس يعني في بره
مستند على أن أمثال القاموس كالمصري
ويوم الحادي عشر القاموس كالمصري
تكون بأشوب من جديد : ول حاشيت
فكر يشاركون في روح الشعر القصصي .



فيك يا حديد روحانية

ان كنت مسمار والا فاس

ان كنت مفتاح والا بريمه

ان كنت سيف والا ابرة

ان كنت محراث

ان كنت مشبك شعر

ان كنت مروحة موتور

ان كنت مطرقة

ان كنت سيخ

ان كنت جنزير خردة في التراب

فيك روحانية

عشان ما بين اللاب والحديد

فيه ابن آدم

الكتلة والطاقة والحياة

استطاع صلاح عبد الكريم أن يكشف في الحديد عن هذه الروحانية ، التي عبر عنها الشاعر صلاح جاهين بالآبيات السابقة .. وكان من أوائل الفنانين الذين وضعوا في النفايات الصلبة من الحديد قسما من الإنسانية عندما استخدمها كخامة للتعبير الجمالي :

واستطاع صلاح عبد الكريم أن ينتزع اعتراضا عالميا بقدرة على اغشاء المرونة والحيوية على الحديد «الخردة» . وذلك لنجاحه في إخفاء المجلات المعدنية المختلفة لسلطومات التعبير الفني .. لفتنر الى صفات الفنانين الماهيين . وكان فوزه بالجوائز العالمية على مثالي دول العالم في أكثر من معرض هو الذي دلج « ريشيه ووج » للتأقذ الفرنسي الحروف الى نشر صورة تمثال « صرخة الحيوان » المركب من الحديد والقطع الكيانكية الذي أجده الفنان عام ١٩٦٠ .. مع أعمال « بيكاسو » ، « روبيرت مولر » ، « شادويك » في الجزء الثالث من موسوعة « لاروس » عام ١٩٦٣ .. وكتب عنهم تحت عنوان « الكتلة والطاقة والحيوان » باعتبار أعمالهم أمثلة للفن الرمزي الحديث . وكانت تلك هي أول مرة في تاريخ موسوعة « لاروس » العالمية تستشهد فيها بعمل فنان مصري في معرض الحديث عن المذهب الفنية المعاصرة .

ولكنها لم تكن أول مرة يعترف فيها بفن صلاح عبد الكريم .. كما لم تكن التماثيل الحديدية هي الجبال الوحيد لأبداعه الفن .. فان حياة هذا الفنان هي مثال الاستغراق والفناني في العمل الفني والتفوق في كل مجالات الفن التشكيلي التي خاضها .. وقد تعددت مهاراته التي يمارسها تحت الحاح فكرة محددة .. هي إنتاج أعمال فنية تنتمي الى العصر الحاضر وتلمب دورها في حياة الناس وتدخل في الاستخدام اليومي يتضمنها عصرى الفن والمتعة ..

وهكذا حصل صلاح عبد الكريم على جائزة الدولة التشجيعية في التصوير والنحت والورق لسام ١٩٦٦ ومقدارها ٥٠٠ جنيه مع وسام العلوم والفنون .. من لوحته « قاع البحر » المثبتة في قاعة الطعام بفندق فلسطين

بالاسكندرية .. وهي عبارة عن « بانوه » زخرفي من الحديد نغذه الفنان ضمن الجوانب التشكيلية المختلفة التي تولى تصميمها وتنفيذها في هذا الفنك من آلات وديكور داخلي ونحت بارز وغير ذلك من الجوانب الفنية .

الفنان المتحد الهاترات

ولد صلاح عبد الكريم عام ١٩٢٥ وقضى طفولته في مدينة القيويم وهي عاصمة أجمل إقليم زراعي في بلانا .. حيث المدرجات الخضراء ومنحدرات المياه والسواقي التي تدور بانفلاخ الماء .. وتشيبت مينا الطفل بجبال الطيبة وقرست هذه الفترة في نفسه حب الجمال .. وكانت أحب الدروس الى نفسه في المدرسة الابتدائية هي دروس الرسم والأشغال اليدوية ، وكانت أسعد أوقاته تلك التي يقضيها في تشكيل الصلصال والرسم وقص الأوراق الملونة ولصقتها .. وبعد حصوله على الشهادة الابتدائية انتقلت أسرته الى القاهرة .. وبدلا من التحاقه بأحدى المدارس الثانوية بالقاهرة سافر الى قنا ليقيم مع خاله الذي كان يعمل هناك .. والتحق بمدرسة قنا الثانوية فالتقى بالفنان حسين أمين بيكار الذي كان يعمل في ذلك الوقت مدرسا للرسم والأشغال بنفس المدرسة التي التحق بها صلاح عبد الكريم .. وكانوا الاقدا قد أعدت هذا اللقاء لتتيح للفنل فرص الرعاية والتوجيه السليم .لموجة صلاح عبد الكريم وهي في طور التكوين .. وكان الطال أعربا .. يخرج في الصباح ولا يعود الا مع هبوط الليل فاستغرق الفنق الفنان مع هوايته طول عامين .كاملين من دراسته الثانوية في البيت والمدرسة ..

وعندما يعود صلاح عبد الكريم بذكرته الى تلك الأيام يشرد ببحره ويقول « لقد كان بيكار بالنسبة لي رجسلا مبعسا .. هو الذي أدخلني عالم الفن .. يعرف الموسيقى ويعلمني العرف .. يرسم الأساندة ويشجع لي مصابحته ومعارفته أثناء عمله .. » .

وكان صلاح عبد الكريم عام ١٩٤٨ هو التلميذ الوحيد بمدرسة قنا الثانوية الذي انضم الى جمعية الرسم .. وأتاح له أستاذه الفنان كل إمكانيات العمل والتجريب .. فانتشل للفنق من دروسه .. وخشيت أسرته أن يفشل في دراسته فرفض والداه استمراره في دراسته بقنا بعد تجربة عامين .. فانقلق الى القاهرة والتحق بالمدرسة النموذجية الثانوية التي كان يعمل بها الفكر حسين يوسف أمين مدرسا للرسم .. وكانوا الاقدا قد أعدت مرة أخرى من يتولى موهبته بالرعاية والتوجيه .. والتقى بالبراهم التي كونت فيما بعد جماعة الفن المعاصر .. ميد الهادي لجزار ، وإبراهيم مسعود ، وسير رافع وكمال يوسف وحامد ندا .. وكانوا لرملا جمعية الرسم .. وعلى مدى ثلاث سنوات (١٩٤٠ - ١٩٤٣) كان يتردد صلاح عبد الكريم على مرسوم حسين يوسف أمين عند سفح الهرم .. ويتعرف على تلاميهم السريالية ويتفحص ألكامير ومغاميمهم التي انتقح بعضها ورفض بعضها الأخر .. وذلك بسبب الأفضية الفكرية التي مهدها الفنان بيكار والشخصية الوائجة التي تكونت خلال دراسته بقنا .

وفي عام ١٩٤٢ التحق بكلية الفنون الجميلة .. وفي حين اختار معظم افراد جماعة حسين يوسف أمين قسم التصوير الزيتي لتخصصهم اختار صلاح عبد الكريم قسم الفنون الزخرفية .. ويرجع هذا الاختيار الى سببين .. الاول هو اعتداده بشخصيته واستقلاله في الرأي. ولقته بمستواه الفني .. والثاني هو اقتناعه بفكرة أن الفنون الزخرفية تتبع مجالا اوسع للابتكار والتعبير الجمالي المتصل بحياة الناس والتصق بالجماعير .. وهكذا اعد نفسه من البداية لانتاج الفنون التي تجد طريقها الى الناس بما تتضمنه من قيمة استعمالية .. مفضلا اياها على الفنون البحتة التي تتطلب من الجمهور مشقة السعي اليها للاستمتاع بها .

وتخرج الفنان عام ١٩٤٨ بدرجة الامتياز مع مرتبة الشرف .. ثم التحق بمعهد التربية الذي كان يعد مدرسي الرسم .. ولكنه لم يستمر فيه سوى ثلاثة اشهر فتركه عندما عين معيدا بكلية الفنون الجميلة التي تخرج فيها .

صوت الفنان

وانقسم صلاح عبد الكريم الى جمعية صوت الفنان التي كونها المثال جمال السجيني مدرس النحت بكلية .. والتي شمت عددا من الفنانين المجددين .. وبدأ يدرس النحت بالإضافة الى اعماله في المجالات الزخرفية - وهي تخصصه الدراسي - وفي التصوير الزيتي والرسم بالوان الجواش وهي التي لم ينقطع عن ممارستها منذ تعرف على بيكار واصل ذلك مع اعضاء جماعة الفن المعاصر التي حافظ على علاقته بأعضائها واستاذها .. يؤرخهم في مراسيمهم ويشاركهم الانتاج الفني .

وشارك الفنان في مدارس جماعة « صوت الفنان » لمدة عامين ونصف هي عمر الجماعة .. ولكنها تفرقت لانفجارها الى فكر متكامل وهدف محدد يجمع اعضاءها ، ولأن مرحلة الأحزاب السياسية والجماعات الفنية كانت توشك أن تنتهي .. وكان تفرقها ابدانا بتفرق بقية الجماعات الفنية .

وفي عام ١٩٥١ خاض صلاح عبد الكريم مسابقة محلية عامة لفروع النحت والتصوير الزيتي والفسر والفنون الزخرفية .. وفاز الفنان بالمرتبة الاولى على المتقدمين لفرع الفنون الزخرفية .. وقد تولى التحكيم في هذه المسابقة ثلاثة من النقاد المايين هم « الغدريه لوث » و « سافان » الفرنسيين و « كومانداور » الإسباني ، وكانت جوائز الفائزين بالمرتبة الاولى في كل فرع هي بمئة مدهنا خمس سنوات في أوروبا للدراسة على نفقة الدولة .

ولم تبدأ هذه البعثات الا بعد قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ بسنة أشهر فسافر صلاح عبد الكريم في أوائل عام ١٩٥٢ الى باريس ليكتشف نفسه ويتبين أن كل ما اتجه له يزد من محاولات على أطراف عالم الفن وأنه لم يصل بعد الى اعماقه .. فقد كان يفتقر الى الكثير من المفاهيم النظرية عن التشكيل كما كان منهجه في الانتاج الفني لا يقدم على



امومة

الابنقاع الزخرفي في النحت على الخشب

خطة ولا يتضمن لكرا يستوعب آخر ما وصل اليه الفن التشكيلي من تقدم تكتيكى ومن حيث ارتباطه بالتقدم الصناعي .. فاتجاهه الى الفن النقي كان يستلزم بالضرورة التعرف على أعلى المستويات المعروفة في التصميم والطباعة والتكتيك مرتبطة بالأشكال الفنية التي تنتج لتتلاءم معها .

وفي باريس التحق بعزم الفنان المالى « كاستندر » الذى أحد القلابى في فن الإعلان عندما انتقل من تمهيرية « تولدولوتريك » الى المدرسة الرمزية الحديثة في الإعلان ..

وأنهر صلاح عبد الكريم باستاذة المالى .. الذى استطاع أن يطور كل مفاهيمه السابقة من الفن وطعم الجمال في محاضرات طويلة من الألوان وعلاقاتها ومفهوماتها المختلفة .. وكانت تلاميذه الموسوعية هي الأساس النظري والعملي الذى استوعبه صلاح عبد الكريم وأقبل عليه في نهم .

فأقام أعماله الفنية في تلك الفترة على أساس هذه المفاهيم الجديدة التي أعطته نقل الفنان المتمكن .. وكانت دراسته تتفحص التصوير الزيتي وتصميم الديكورات المسرحية والإعلان والتصميم المعماري .

ولكن « كاستندر » عرف بموقفه المادى للتجريدية .. فهو يؤمن بأنها مجرد موضة .. ورغم الانقلاب الذى أحدثه في فن الإعلان إلا أنه لم يكن في وسعه تقديم أحدث مدرسة تشكيلية الى تلميذه إلا من خلال مؤلفه المادى لها ومن خلال تمسكه بالرمزية .. ومع هذا يرجع اليه الفضل في تنمية مهارات صلاح عبد الكريم التشعبية وصلتها .. كما أن مفاهيمه القديمة من الفن جعلته يتمسك بالدراسة من الطبيعة .. فالتحق بأحد مراسم « هوبارناس » بعد الظهر حيث مارس الرسم والرسم السريع من النماذج البشرية الحية .. وهكذا تكاملت شخصيته الفنية وأدرك بوعى مكانه في عالم الفن التشكيلي .. وبعد ثمانية أشهر من الدراسة على يد الفنان كاستندر طلب مضاعفة عدد الدروس الأسبوعية أو الانتقال الى مرسوم فنان آخر يمثل مفهومات أخرى أكثر تجسيدا وشمولا من مفهومات « كاستندر » .

وهكذا التحق بعزم الفنان « بول كولان » وهو أحد متابعي « كاستندر » في مجال الفنون الخزفية .. وهو يفتح مرسومه لطسلااب الفن من الشرق والغرب بمس « كاستندر » الذى كان صلاح عبد الكريم لتلميذه الوحيد طوال ثمانية أشهر .

و « كولان » يتبع المدرسة التجريدية وينتقد « كاستندر » بجرأة رغم تقديره لاتجاهه الفنى .. ويعلم تلاميذه كيف يستخدمون الأسلوب التكميبي وكيف يستفيدون من المفاهيم التجريدية المستخدمة في التصوير عند التصدي للديكور والإعلان والتصميم وغيرها من الأشكال الفنية ذات الاستخدام المباشر في الحياة اليومية .

المسيح
الخاتمة معاصرة
والموضوع قديم





صيغة الوحش
التعبير المعاصر من الرعب الانطولوجي

أحس أن المستوى الفني العام في روما أقل منه في باريس،
لذا يتعلق بالمدارس الفنية الحديثة والمعاصرة .. وأن
الدروس التي تلقى عليه سبقت أن استوعبها ولا تتطلب أي
منها فالتصرف إلى التصوير الزيتي حيث قدمت له الأكاديمية
المصرية هناك مرسما كبيرا ووفرت له كل خامات وأدوات
الرسم والتصوير .. واستغرق في الإنتاج .. ومع هذا
حصل على درجة الامتياز عند تخرجه في معهد السينما
التجريبى في روما .

الحديد والتقدم الصناعي

وفي عام ١٩٥٦ شارك في مسابقة « سان فيتورمانو »
للمناظر الطبيعية وهي مسابقة سنوية عامة اشترك فيها
الفنانون الإيطاليون والأجانب .. وفي اليوم المحدد للمسابقة
تطلق سيارات الاوتوبيس بالفنانين وادواتهم إلى مكان
خلوى أو قرية نائية .. وهناك يطلب منهم رسم المناظر

واستمر صلاح عبد الكريم في رسم هذا الفنان لمدة
عامين ثار خلالها أعمال بيكاسو ودرس كل إنتاجه بدقة
وقام بتقل عملين من اللوفر وآخر من متحف الفن الحديث
بباريس في سبيل التعرف الدقيق على كل جوانب الاتجاهات
الفنية المعاصرة التي تمثلها هذه الأعمال .

وقد أنتج عددا كبيرا من الأعمال واستطاع أن يبيع كل
إنتاجه في التصوير الزيتي الذي بلغ حوالي ١٠ لوحة ..
وكانت صاحبة الفندق الذي يقيم فيه من المعجبات
بأعماله .. فكان يقدم لها في نهاية كل شهر لوحتين من
إنتاجه فسلمه أيضا بايجار الشهر ثم تبت حسنة
اللوحات في دعامات الفندق .

ثم انتقل الفنان إلى إيطاليا في أواخر عام ١٩٥٥ حيث
أقام في الأكاديمية المصرية للفنون الجميلة بروما بمعهد
السينما التجريبى لدراسة الديكور السينمائي . ولكنه

الطبيعية طوال اليوم ثم يتم تحكيم الأعمال عند حلول الظلام .. وقد فاز صلاح عبد الكريم بالجائزة الاولى وهي حوالي مائة جنيه (١٠٠ جنيه) مع صندوقين من التبيد .

كما خاض الفنان في نفس الصمام مسابقة الاعلانات السياحية في إيطاليا ففاز بجائزها الاولى وهي كأس فضية . وشارك في بينالي البندقية عام ١٩٥٦ ..

وفي عام ١٩٥٧ اشترك في مسابقة الانتاج الفنى بالجمهورية العربية وارسل لوحته في التصوير الزخرفى من روما ففاز بالجائزة الاولى ..

ولكن الفنان لم يتنح بتجاهه في الأعمال ذات البعدين .. وأراد أن يجرب الخامات والتشكيل الجسم .. فدرس الخزف بعد الظهور .. ذلك لاحاسه بأن تجريب الخامات هو الطريق لتأكيد شخصيته الفنية واكتشاف ذاته .. وأن احساسه الدائم بالرغبة في التطور والنمو واستيعاب المفاهيم الجديدة في عالم الفن .. دفعه الى محاولة اشباع هذه الرغبة من طريق ممارسة كل اشكال الفن التشكيلي بالنقل من خامه الى اخرى ومن طريقة تكنيكية الى غيرها .. وهذا هو السبب في تمدد مهارات هذا الفنان وتنوع اشكال ابداهه الفن .

وفي عام ١٩٥٨ هاد صلاح عبد الكريم من بعثته ليشتغل بالتدريس في قسم الفنون الزخرفية بكلية الفنون الجميلة .. وقد حاول الاستمرار في انتاج الخزف ولكنه اصسطم بمشكلة عدم توفر الاثرا الخاصة بهذه الصنعة .. فالتصير انتاجه الفنى لفترة على التصوير الزيتي ..

ولكن الرغبة في التشكيل الجسم الحث عليه .. فلم يستطع ملاقاتها .. وفي نفس الوقت لم يستطع اشباعها بالخزف .. ففكر في عمل شكل مجسم من الحديد ليؤثر به دكنا في بيئته .

وكان الفنان قد شاهد أعمال « بيكاسو » و « شادويك » و « ميكلو » و « سيزان » في باريس تلك التى استخدموا في تشكيلها خامات غريبة وبقايا ونفايات .. ولكن صنعة التماثيل المركبة من الحديد لم تكن قد انتشرت في أوروبا وإنما كانت مجرد محاولات متفرقة في المعارض ومراسم الفنانين .. واستطاع صلاح عبد الكريم أن يدرسه ما يتضمنه الحديد كخامة من مفهون متصل بالتقدم الصناعى أو يعنى ادق ما يتضمنه من دلالات تنبىء بالتقدم الصناعى .. فكان اول فنان مصرى يخوض هذا الميدان ويبسّده فيه ويصبح رائدا لهذا المجال .

وصنع سمكته الشهيرة .. ورأها الفنان بيكار الذى كان رئيسا لقسم التصوير الزيتي بكلية الفنون الجميلة حيث يعمل الفنان .. ورشحها لتعرض في بينالي ساو باولو بالبرازيل عام ١٩٥٩ .. كما شجع الفنان على الاستمرار في هذا المجال فكان لعناله الثانى هو « الثور » الذى تقدم

به الى البينالي بالاسكندرية .. وكانت مفاجأة عندما حصل صلاح عبد الكريم على جائزة النحت الشرقية من بينالي « ساو باولو » على مائتى ثمانين دولة .. وبعد شهرين اعلنت نتيجة التحكيم في بينالي الاسكندرية ففاز بجائزة النحت الاولى على القسم العربى بالمرض .

وفي عام ١٩٦٠ حصل على الجائزة المحلية لمسابقة جوجنهايم العالمية في التصوير .. ثم اختيرت مجموعة من اعماله الفنية لتمثل الجمهورية العربية المتحدة في معرض « سيال » الدولى للفن القرن العشرين بالولايات المتحدة عام ١٩٦٢ . كما اشترك بأعماله في دورات بينالي فينسيا اعام ١٩٦٠ ، ١٩٦٦ . وفي معارض دولية متفرقة بإيطاليا والمجر والنمسا وتشيكوسلوفاكيا والمانيشا وسويسرا ويوغوسلافيا .

وشهدت القاهرة اعماله في معارض عامة اقامتها جمعية خريجي كلية الفنون الجميلة اعام ١٩٥٨ ، ١٩٥٩ ، ١٩٦٠ ، ١٩٦١ .

واقام معرضه الشامل في قاعة الفنون الجميلة بالقرفة التجارية عام ١٩٦٣ .. وقد حصل على وسام الاستحقاق من الطبقة الاولى في الفنون عام ١٩٦٤ بعد فوزه للمرة الثانية بجائزة النحت الشرقية من بينالي ساو باولو بالبرازيل .

وفي نفس العام قام بتصميم جناح الجمهورية العربية المتحدة بمعرض نيويورك الدولى . وقد قام بتنفيذ عدد من الاعمال الفنية في المباني العامة كاليهات البحرية بالاسكندرية وهى عبارة عن لوحتي موزاييك مثبتتين في مكتب الاستعلامات وهى تحكى تاريخ البحرية بأسلوب زخرفى .. بالإضافة الى لوحة كبيرة تدعو الى السياحة بالجمهورية العربية المتحدة لم يائه زخرفى مثبت بالمظم وكان صلاح عبد الكريم هو الفنان الذى قام بتصميم وتنفيذ كل الجوانب التشكيلية في فندق فلسطين بالاسكندرية .. الأثاث - الديكور - لوحة النحت البارز الضخمة على واجهته بالإضافة الى يائه زخرفى من الحديد مثبت بقاعة الطعام في الفندق ويحمل « قاع البحر » وهو الذى فاز عنه بجائزة الدولة التشجيعية .

وله في مدخل مبنى التلفزيون العربى لوجتان زخرفيتان كبيرتان وكذلك في مدخل فندق كليوباترا ومدخل فندق اطس .. وغيرها من المباني العامة ..

كما قام بتصميم ديكور اوبريت « بوريس جودولوف » واوبرا « لالورة باخشى سرائى » التى قدمت على مسرح الاوبرا .. وكذلك مسرحيات « شمس النهار » و « السلطان الحائر » و « يا طالع النجدة » و « شقة للإيجار » و « بيجاليون » و « الهزلة الأرضية » و « الخال ثانيا » و « دكتور كوند » و « ماكبث » و « افترج يا سلام » و « في سبيل الحرية » و « المحرصة » و « اوبريت هدية العمر » وغيرها من العروض المسرحية ..

استخدامها ، وكانت نفايات الحديد وبقايا المعادن من الخامات التي استخدموها في اقامة تماثيلهم .. وخاض صلاح عبد الكريم هذا الميدان منذ عام ١٩٥٨ ، فأضاف الى « الخردة » مرونة وتعبيرية لم يسبقه اليها أحد في العالم ..

ولكن الفنان الذي حقق النجاح في تشكيل التماثيل المدنية قد مر بمرحلة طويلة مع الخامات المختلفة عندما مارس فنون الخزقة والتصميم والديكور والتصوير الزيتي لم الخوف والتحت بأساليب تتجلى فيها براسته ومقدرته التشكيلية واستيماءه للأساليب الحديثة وتمكن من الاسرار الحرفية والتكنيكية لكل ميدان من هذه الميادين .. وقدرته على استخلاص عناصر التعبير التشكيلي المناسب لكل منها ، وفي كل مدل من أعماله دلائل بعينه التشكيلية النفاذة التي تمتاز فيها العاسة الخزفية مع قوة التعبير وقد بلغ الفنان ذروته في التماثيل المدنية الشكلية بأسلوب يجمع بين التجريدية والتشخيصية ويعكس الاحساس بسلطان الآلات في العصر الحديث ولقد وجد غامته في « وكالة البليج » حيث تباع مبهلات المادان « الخردة » المسامر والصواميل وغيرها من الاشكال الميكانيكية يستلهم منها تشكيلاته الجديدة لوضوعاته ،

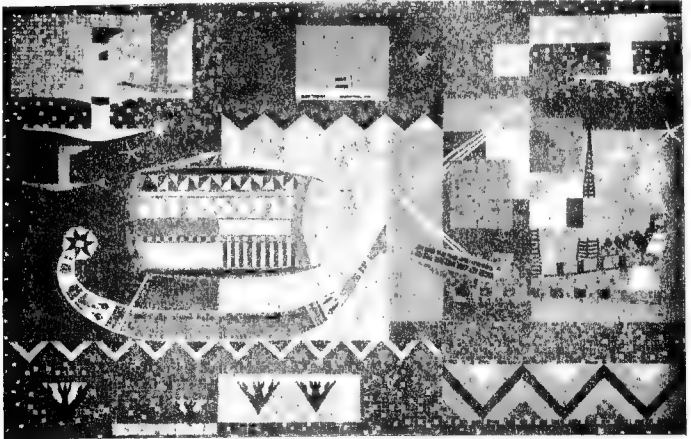
كما صمم عددا كبيرا من أغلفة الكتب والكتالوجات بالإضافة الى أعماله في فن الإعلان والرسم الصحفي وغيرها من أوجه النشاط الفني في الحياة العامة .

وهو يشغل حاليا منصب أستاذ مساعد للديكور والخزقة بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة وأستاذ غير متفرغ للديكور بالمعهد العالي للسينما والمعهد العالي للفنون المسرحية .

رحلة مع الخامة

كان « يابلو بيكاسو » هو أول من فكر في استخدام خامات شاذة وغريبة في النحت .. وفي إحدى مراحل الفنية كانت رؤيته التشكيلية تتيج له أدراك علاقات شكلية بين أشياء مختلفة كل الاختلاف ، وصم في تمايله الى نقل هذه الرؤية الى الجمهور .. فاستخدم « جادون النرجاعة » مكان قرون نور المصاردة ، ووضع كرسى النرجاعة المثلث الشكل في مكان رأس هذا الثور .. وفي شكل آخر ثبت في محل رأس القرد سيارة صغيرة من لعب الأطفال وهكذا .. وبعد هذه البداية اتجه الكثير من فناني القرب الى استخدام خامات مختلفة في العمل الفني لم يسبق

اللاحة البحرية .. في تكوين تجديدي بأسلوب زخرفي



النسب .. وقد توصل الى هذه النتائج بالثأيرة والداب
والاستمرار في العمل الفني مع الاسرار على تخطي المصائب.
وهكذا نجح في اخضاع خامه صلبة باردة كالحديد لمقتضيات
التعبير الجمالي .

ولكنه عندما يرسم لوحاته الوثنية نجده يلدوب رقة
وعذوبة ولا يمالجها كمثل وانما مصور متمكن .. وعندما
ينتحت في الخشب نحس فهمه العميق للخامة وعمره على
اسرارها وخصائصها .. والسبب في ذلك انه يحترم الخامة
التي يمالجها .. لا يخضعها لشخصية فنية اصطنعها من
قبل وانما يوفق بين خصائصها الدالية وشخصيته الفنية .
لقد كانت اعماله من الحديد هي سبب شهرته ، فهي
اقرب الى التعبير من لغة العصر .. عصر الآلة والصناعة ..
فهي خامه ذات دلالة رمزية وقد اجاد التعبير بها .

ولكن الاعتراف يتوقف هذا الفنان في مجال النحت قد
تم بعد مقاومة عنيدة من الفنانين التقليديين الذين يفاجئهم
الجديد فيواجهونه محاولين منع حتى لا تهتز افكارهم
ومثلهم ..

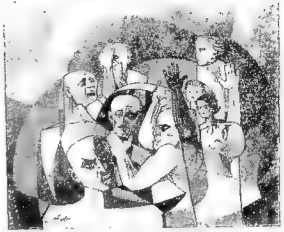
ففي مسابقة التصنيع عام ١٩٦٢ قدم الفنان تمثالة
« التصنيع » واجتمعت لجنة التحكيم المكونة من اسئلة
النحت البارزين في بلادنا لاستعراض اعمال المتقدمين في
السابقة التي اقامتها ادارة المتاحف بوزارة الثقافة ..
ووقفت اللجنة طويلا امام التمثال ودارت مناقشات
ومجادلات .. وبمهد اخذ ورد انتهت اللجنة الى قرارها
الخطير « هذا ليس بنحت » .

وهكذا اعتبر تمثاله خارج التحكيم رغم أن كل جزء
ينطق بل ويصرخ بفكرة التصنيع سواء الموضوع الذي
يحكيه وهو رجل يرفع الي أعلى رمز الثورة .. او الخامة
التي صنع منها وهي القطع الحديدية المختلفة - والتمثال
مقام حاليا في مدخل مبنى الاستعلامات وكان السبب في
هذا الحكم هو دهشة اعضاء لجنة التحكيم عندما شهدوا
الصواميل والبروس والساير خامه للتعبير الفني وعادة
لصنع التماثيل .. وهو ما لم يتعودوه من قبل .
وكان الاعتراف الخارجي بفنه وفوزه بجائزة النحت
الشرقية في دورتين مختلفتين من دورات بينالي اسابواولو
بالبرازيل .. هي التي ادت الى الاعتراف المحلي بنبوغه
ونفوسه .

ان القيم الفنية لا تعرف التزامت والجمود وانما هي
في تطور مستمر بحيث تستطيع ان تظهر في فؤب جديد من
حين لآخر فنيو اكثر انافة وجعلا .. ولولا هذا لتوقفت
الحركة الفنية منذ اول خطواتها واكتفت بالنتائج التي توصل
اليها الانسان الاول في رسوم الكوف .

ولكن التطور يرفض الجمود .. والتعبير المتدفق الحي
لا يلتزم بأسلوب محدد ولا وسيلة بداتها .. وهو من خلال
الخامات المختلفة يستطيع ان يؤدي دوره ويكون صادقا
واصيلا .

وكما كانت كتلة الجرانيت او الصوان هي الخامة العبرة
عن الميتولوجية المصرية القديمة والمتلازمة مع انبساط الوادي



خلفية لمسرحية « المهزلة الأرضية »

ويعتبر النائد العالي « رتييه ويج » أن الانسان الماصر
يحب بالرهيب والاقتراب أمام قوى العلم المدمرة التي
اطلقتها الانسان من مقالها وأصبح يخاف من التنازل
الذرية ووسائل الدمار الشامل ويملاء الاحساس
بانعدام قدرته على التحكم في مصيره .. هذا
الاحساس ايقظ الرعب « الانطولوجي » الكامن
في اعماقه ، والذي هيمن على البشرية طوال العصور
الحجرية قبل ظهور الحضارات الكبرى ، حينما كان خوف
الانسان وعجزه أمام قوى الطبيعة يجد التعبير عنه في
الرسوم المخفورة على جدران الكهوف التي يسكنها ، وكلها
تمثل الحيوانات التي تهدده ويمشي على مسداه .. وقد
مارس الانسان رسم هذه الحيوانات لآلاف السنين .

ان اتسان العصر الحاضر يعيش في رعب مشابه ايقظ
في اعمال الفنانين الماصرين رسوم اجدادهم القدامى
فعبروا عن هذا الخوف بأسلوب فني حديث وفي خامات
تعبير يشكل قوى عن روح العصر الصناعي هي خامات
الحديد والصلب وبقايا المعادن .

وهكذا اعتبر « رتييه ويج » تماثيل صلاح عبد الكريم
للحيوانات المشكلة من لغايات المعادن اعمالا عالية المستوى
ومعبرة من عصرنا الحاضر تعبيرا رمزيا ناجحا .

ان الفنان عندما يصنع تماثيله من بقايا المعادن يوفق
بين الاجزاء المتناثرة بتمريضها للعام الاكوسيين فتظهر في
تكوينات بديمة مستغلا حاسته التشكيلية الرفيعة في وضع
كل قطعة في المكان الذي يناسب شكلها وجمعها بحيث
تؤدي دورا تعبيريما وجماليا رائعا في التكوين العام البكر .
فكان بذلك اول فنان مصري رد الحياة الي قطع الحديد
المهزلة التي علاها الصدا ومغا عليها الزمن بعد أن أصابها
الشيخوخة واستسلت لموامل الفناء .

وجميع اعمال هذا الفنان تخضع للقوانين الجمالية ..
قوانين الكتلة والتوازن والتوافق .. وفي اعماله التشخيصية
يراعى التشريع ولا يلجأ الى أي تعبير او مباغسة في

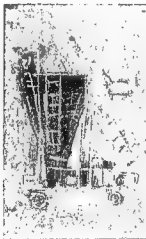
ولعل ميزة هذا الفنان ومفدى إصطاله الجائزة من عمل يقام في مكان هام هي الفكرة التي توجهه في كل أعماله وهي الفن في الحياة اليومية . فهو يقدم الجمال الفني لرفاهية الإنسان وتمتعه وهو لا يتناول قضايا اجتماعية مباشرة وإنما يرمز إليها ضمناً في أعماله ..

كما أنه لا يتشغل بفكرة الطابع المحلي وإنما يتابع آخر ما وصل إليه الفن التشكيلي في أوروبا وأمريكا . ويقدم الجمال المطلق في أوجه تقنية .. وهكذا يؤدي دوره في رفع الوعي الجمالي والارتفاع بمستوى التذوق الفني لدى كل من يشاهد أعماله ويتعود على رؤيتها مرة بعد أخرى ..

صبي الشاروني

التي لا تقف عند حد استغلال أرضية اللوحة ولكنها تحرف لتلهم الأجراء السفلى للناصر التي تعيش معها في نفس إطار اللوحة .. ومع القناعة التي تعيش فيها معظم العناصر تتألم لسانه الزلوية الراهية مع أخرى داكنة فتعطينا تطيلاً مريباً بمجموعة الألوان الأصلية لأعناق الشخصية التي يقدمها خاصة أن يمرر عن عومية موشغراماته بشخصية واحدة بكلل فيها كل خصائص الموضوع وما يريد أن يقوله عنه « تحية للفنان الطليعي أحمد نبيل في مرضه الفني الأول » ..

.. من السد العالي



واتسامه وهذوه الزهر وسرياته البليه .. وإذا كانت كتلة الرخام الناصحة البيضاء الهشة نسيجا تحت أزميل المثال هي الخامة العبرة عن الجمالية الأفريقية .. فان خامة الحديد التي شكل منها صلاح عبد الكريم تعاليله هي أكثر الخامات تصيرا عن العصر الصناعي الوليد في بلادنا .

إن تمثال « المسيح » يمثل مسيحاً معاصراً .. وقد درس فيه الحركة محللاً التشريع بشكل حديث .. ففى مكان القلب ترك فراغا انطلت فيه حمامة فضية علما .. مجسداً بذلك معنى السلام والمحبة بينما وجه المسيح المحاط بالكليل الشوك يجسد معاني الدواب والألم .. والمسيح هنا رمز للسلام المائي الذي يطلب كل يوم في فينتام وفلسطين وجنوب أفريقيا ..

فنان يعاين الحياة

لقد جاءنا بعد صمت سبع سنوات ، هي فترة تفرجه من كلية الفنون الجميلة ، بمروره الأول بعد أن تركنا فترة ليست بالقصيرة على اللوحات القليلة التي يشترك بها من حين إلى حين في بعض المعارض المشتركة وهذا البعد ليس بالطبع من نضوب في معين ملكته الفنية ، ولكنه من ترو وحكمة . فهو فنان يعيش بإحساسه وعقله معا .. لم يكنهما على فته كذلك ويتضح ذلك من خلال هذا المعرض ومدى إصراره على إبراز دماغ الإنسان ووضعه بين حالة مضيئة من الألوان تمكس لنا مدى إيمان الفنان بهذا العقل وما يتأليه من لمار .

وأحمد نبيل فنان هادئ، متعلم أعماله بالصمت واحترام الآلم الإنساني الذي يتدفق غزيراً على وجوه شخصياته حتى في لوحاته عن العمل والتي يثر أعماقنا بهالة من التأمل والهدوء عندما ينزع شخصياتها ويترك آثار تفكيرها وعملها فقط على سطوح اللوحات فتعطينا بذلك سيمفونية لتلقط جعلها الصريحة السادة من طريق انصافنا لأصدائها المتصاعدة ، بعيداً خلف الألوان المتداخلة والأشكال الضائعة في جوف مساحات منظمة من الأشكال والرموز

لم يقتنع كما اقتنع غيره من الفنانين ببطون الكتب ، وكذلك لم يقتصر على المعلومات التي تتناقضها الصحف والمجلات ، ولكنه أصر دائماً على مبادئ الحياة التي يريد التعبير عنها فذهب إلى « ديو سانت كاترين » ونقل نبضه ونفيس فلسطين معه ، وكذلك زار « السد العالي » وعبر عنه في لوحات تنطق بصديق الدنمائية التي يحياها مجتمع السد مع ما حوله من عناصر .. هذا الفنان هو أحمد نبيل ..



● أخذ فريد أبو حديد يتغلغل في تاريخ الشعب المصري يبحث عن جذور الوعي عنده ، فوجد أن تاريخ هذا الشعب يرتبط أساسا بالفترة الوسيطة ، وهي الفترة الإسلامية التي تجمع شعوب المنطقة العربية كلها .

● لا أعرف سوقة ولا رماحا إلا هؤلاء الذين يملأون الأرض فسادا ، وأما رجل الحق الذي يلوث يديه بالطين ويسير عاري القدمين ممزق الثياب ، فرجل وهب نفسه للممل ، ووهب ماله للآخرين .

تيار الفكر العربي

فريد أبو حديد

الرواية التاريخية

سنة ١٩٢٦ .. صدرت رواية في جزئين تحمل اسم « أبنه المملوك » ، وقد كتب على الغلاف، أنها من تأليف محمد فريد أبو حديد المدرس بوزارة المعارف .. ولم تلق هذه الرواية اقبالا من الناس في تلك الأيام ، إذ كان الشعر هو المسيطر على الحياة الأدبية وقتها . أما القليل الذي كان يهتم بالرواية ، فلديه روايات جرجي زيدان في تاريخ الإسلام .

ويبدو أن المؤلف نفسه قد انصرف عن التأليف في الأدب عموما ، إذ استخرفته أمياء الوظيفة التي أدت به إلى تأليف كتب مدرسية في المواد الاجتماعية .. ولكن لم تمض سنوات قليلة حتى ظهرت لنفس المؤلف رواية جديدة باسم « القواعد المهرى » ، وهو عنوان مشوق لسيرة سيف بن ذي يزن .. وأقبل الناس على تلك الرواية ولم يلبث أن بدأ نجم جديد يلمع في حياتنا الأدبية .

طبيعة العصر

والحقيقة أننا لن نستطيع أن نفهم لماذا كان فريد أبو حديد هو الرائد الحقيقي للرواية التاريخية في مصر،

عباده كحيله

عشر ، كما استعمرت تيارا مؤثرا خلال النصف الأخير من هذا القرن .. وكان الأدب الأوربي الذي عرفته مصر في مطلع القرن العشرين أدبا رومانسيا بصفة أساسية .

واستمد هؤلاء الرومانسيون مادتهم من تاريخهم القوي وتراثهم الشعبي الموروث ، وكلاهما يرتبط أساسا بالمصور الوسطى التي خلالها تكونت أوربا ، تدلفهم إلى هذا نزعة هروبية من واقع مؤلم يمانونه إلى ما هو مثالي مودع .. ولا يخفى أن نشوء الفكرة القومية وتطورها في أوربا كان له أثر كبير في الدلع بالأوربيين إلى هذا المجال .

وفي السنوات الأولى من القرن العشرين كان المجتمع المصري يمر بظروف مشابهة لظروف المجتمعات الأوروبية في السنوات الأولى من القرن التاسع عشر ، فوجدت الرومانسية مجالا خصبا لها في مصر ، كان من نتائجها ظهور مدرسة **أبوللو** في الشعر وظهور الرواية التاريخية عند كل من **جرجي زيدان** .. و**محمد فريد أبو حديد** .

جرجي زيدان

وفي سنة ١٨٩١ صدرت رواية تاريخية باسم « الملوك الشاردي » ، كتاب لبناني أع اسمه فيما بعد ، هو **جرجي زيدان** .. وقد أتبع هذه الرواية بسلسلة من الروايات التاريخية وشبه التاريخية بلغت مجموعها اثنتين وعشرين رواية ، كان لها تأثير كبير على الأجيال التي أتت بعد من الكتاب ، مثلما كان لكتب **جرجي زيدان** التاريخية تأثير كبير على الأجيال التي أتت بعد من المؤرخين ،

على أن نظرة سريفة لما كتبه **جرجي زيدان** في مقدمة روايته « **الحجاج بن يوسف الثقفي** » ، نعرف أن رواياته المدبلة في تاريخ الإسلام لم تجعله رائدا للرواية التاريخية، وإنما كانت هذه الروايات أرواحا للرواية التاريخية التي بدأت بأبعادها الفنية الحقيقية عند **محمد فريد أبو حديد** .

يقول **جرجي زيدان** في مقدمة هذه الرواية « وقد رأينا بالاختبار أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية الفصل وسيلة لتغريب الناس في مطالعته والاستفادة منه ، وخصوصا لأننا نخشى جهدا أن يكون التاريخ حاكما على الرواية لا هي عليه ، كما فعل بعض كتبة التاريخ ، وفيهم من جعل غرضه الأول تأليف الرواية ، وإنما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية لوب الحقيقة ، فجره ذلك إلى التناهل في سرد الحوادث التاريخية بما يفضل القراء . وأما نحن فاعلمد في رؤيتنا على التاريخ ، وإنما فاقى بحوادث الرواية تشويقا للطلالعين ، فنتقى الحوادث التاريخية على حالها ، وندمج فيها قصة غرامية تشوق المطالع إلى استعمال قراءتها ، فيصبح الاعتماد على ما يجيء في هذه الروايات من حوادث التاريخ ، مثل

بل لذا اتجه إلى الرواية التاريخية بالذات ، إلا إذا فهمنا **طبيعة العصر** الذي كان يعيش فيه ، وعبر عنه تعبيرا صادقا ، ومكونات هذا الكتاب الثقافية ، والظرفية الاجتماعية التي كان يصدر منها .

فمع مطلع القرن العشرين كان الشعب المصري يبحث من نظرية ، أو قل أنه كان يبحث من طريق .. وقد وجد أنصار المصرية في النزعة الليبرالية والبرجوازية الوطنية . الناشئة مدافعا عن نظريتهم ، حتى إذا أت سنة ١٩١٩ كانت الشخصية المصرية قد تبلورت في إطار محلي ضيق ، يفصلها عن الشعوب الأخرى التي تنتمي معها إلى نفس الحضارة ، وتشترك معها في نفس التاريخ .

لكن هذه النزعة المحلية الضيقة التي تطورت في بعض تضاعفها إلى الفرونية ، لم تلبث أن انصرفت أمام موجة القومية العربية التي أمدت إلى الشعب المصري وجهه العربي الصحيح .

وعند ازدهار هذه الفكرة القومية في مراحلها المختلفة على حياتنا الثقافية ، نشأ تياران فكريان أساسيان ، **تيار سلفي** **يقدس التراث** ، ويدافع عنه كما هو يكاد لا يضيف إليه شيئا ، و**تيار آخر متطرف في تجديده** ، يقطع الصلة بين ما هي هذه الأمة وحاضرها .. وقد انتهى الصراع بين هذين التيارين برجع المصريين إلى ثقافتهم العربية الإسلامية ، يستمدون منها ما يفيد حياتهم المعاصرة ، ويبدلون بما جد على الثقافة الحديثة من تطور ، مع الماشية المسحية لظروف القرن العشرين .

ومع الثقافة القريبة الواردة برز في مصر اتجاه كان التربة المصرية مستعدة لاستقباله والترحيب به .. **هذا الاتجاه هو الرومانسية** التي سيطرت على الحياة الأدبية في أوربا طوال النصف الأول من القرن التاسع

ف . أبو حديد



الاعتماد على أي كتاب من كتب التاريخ من حيث الإيمان والكتان والأشخاص ، إلا ما تقتضيه القصة من التوسع في الوصف مما لا تأثير له على الحقيقة بل هو يزيدنا بيانا ووضوحا بما يتخلله من وصف الماديات والأخلاق » .

من هذا ومن غيره يتبين لنا أن جرجي زيدان كان مؤرخا أكثر منه أدبيا ، أو قل أنه أديب لأنه مؤرخ ، وقد بدأ حياته الثقافية بكتابة « تاريخ مصر الحديث » في جزيين ، ثم « تاريخ الماسونية العام » ، ومن له ابتداء من سنة ١٨٩٠ أن ينشر المادة التاريخية للقراء وأن يصوغها بأسلوب رواني . وقد كان في ذهنه حين قام بهذا العمل الضخم ما قام به الكسندر ديماس من كتابة التاريخ الفرنسي منذ عهد لويس الحادي عشر في رواياته المشهورة التي ترجم بعضها على أيدي لبنانيين وأفغين إلى مصر .

وكان من عادة جرجي زيدان أنه يختصر الفترات التاريخية التي يهسا صراع بين قوتين سياسيتين أو ملهيتين كما أنه كان يجعل عنوان الرواية في أحيان كثيرة هو نفس العنوان التاريخي مثل « فتح الأندلس » و « الانقلاب العثماني » و « ١٧ رمضان » . وتزداد النزعة التاريخية عنده حتى كان يلجأ في بداية الرواية إلى كتابة « مقدمة تاريخية » للموضوع الذي تتناولها الرواية ، وكان ما يكتبه بحث أو دراسة تستعمل أن يكتب لها هذه المقدمة ، وكثيرا ما كان يلجأ إلى نقل فقرات طويلة من التراجم التاريخية ، بل وقد يأتي في نهاية الرواية ببيت بالكتب الهامة التي رجع إليها .

وفي عرض جرجي زيدان للأحداث التاريخية - التي كان يؤكد محافظته عليها والتزامه بها - كان يقع فيما يقع فيه غيره من الروائيين ، من استعمال عنصر الأسطورة أو الخرافة ، التي تشوق القارئ أو الروايات غير الثابتة تاريخيا ، فرواياته « العباسية أخت الرشيد » لا تقوم على أساس تاريخي سليم ، والمدار الرئيسي لها ، وهو العلاقة بين العباسية وجعفر البرمكي وزير الرشيد ، ليست ذات أصل تاريخي ، وقد انكر البحث الحديث وجود هذه العلاقة .

وأذا انتقلنا إلى البناء الفني نجد أن الأحداث التاريخية في الرواية هي التي تحرك الأحداث الروائية ، وهي التي تحرك الأشخاص والمقعدة ، فالؤلف يخلق بطلين وهامين ، ويجعل بينهما علاقة غرامية تبدأ مع بداية الرواية وتنتهي بنهايتها ، التي غالبا ما تكون نهائية سعيدة . وعادة ما تترش سبيل الحبيبين عقبات يغفلان عليها .. وتتشق هذه العلاقة مع الأحداث التاريخية ، ويتحدد مسارها بتحدد هذه الأحداث .

والشخصيات عند جرجي زيدان غير مرسومة بوضوح ، أو هو يلجأ إلى الأسلوب المباشر في رسمها ، دون أن يدع الرواية في طورها الطبيعي تعطينا صورة هذه الشخصيات .

ومن خلال تأثر جرجي زيدان بالرواية الرومانسية جعل شخصياته هذه أما خيرة خيرا مطلقا أو شريرة شرا مطلقا ، ولا يجعل هناك درجات أو ظلال بين الخسب والشر ، ويجعل للصدة مجالا واسعا في رواياته ، فالباطل يلتقي بحبيبته صدقة ، والأقنار تفرق بينهما صدقة ، وقد تنحل المقعدة ويها الحبيبان بالصادقة صدقة .

وقد أثرت النزعة التاريخية على أداة جرجي زيدان في التعبير ، فإن السرد التاريخي (الملل أحيانا) كان ينتج عنه قلة الحوار ، وإذا كان هذا نقدا موجها إلى الشكل عند جرجي زيدان ، فإن رواياته خالية من أي مضمون اجتماعي ، ولا تمس من قريب ولا من بعيد ظروف العصر الذي عاش فيه .

ريادة الرواية التاريخية

وقد كان لكونان فريد أبو حديد البيئية والثقافية أثر كبير في دفعه إلى كتابة تراجمه ورواياته التاريخية ، فقد ولد في أسرة برجوارية مصرية ، تنتمي بحكم الطبقة أو بحكم الوظيفة إلى الحرب الوطني ، وكان والده موظفا بالدائرة السنية ، وكان مدير هذه الدائرة هو فريد بك والد الزعيم الوطني الكبير محمد فريد ، وحين رزق أحد موظفيه بولد أطلق عليه هذا الاسم الثنائي « محمد فريد » . وكان ذلك بداية الطريق لتحديد موقف محمد فريد أبو حديد من الحياة المصرية في مطلع القرن العشرين ، ذلك الموقف الذي كان يقترب إلى حد كبير من الإيديولوجية التي قام عليها الحزب الوطني في عهد زعيمه الكبيرين ، ولعل رغبته في الالتحاق بـ مدرسة الحقوق كان الدافع عليها أصلا أن هذه المدرسة كانت الممل الذي تخرج منه قيادات الحركة الوطنية في مصر وبخاصة قيادات الحزب الوطني .

وعلى هذا بدأت اتهامات فريد أبو حديد السياسية من خلال الحزب الوطني الذي قامت سياسته على توثيق الروابط بين مصر ودولة الخلافة ، من أجل الحصول على الاستقلال ، فالتقى في هذه السياسة مع الخديو عباس الثاني الذي أيد الحزب الوطني في عهد زعيمه الأول ، كوسيلة لأن يحكم مصر وحده دون الانجليز . وارتبطت دعوة الحزب الوطني بفكرة كان لها أثر كبير على العالم الإسلامي في تلك الأيام ، وهي فكرة الجامعة الإسلامية التي تحولت فيما بعد إلى سياسة للسلطان عبد الحميد بدعم بها حكمه النهار .

أذن فالناخ الذي عاشه فريد أبو حديد في سباه مناخ مداد للاحتلال الإنجليزي بشكل أو بآخر . مناخ طابيه العام مصري إسلامي عثماني ، وكان من العوامل التي دفعت بـ كاتبتها فيما بعد إلى أن يستلمه الماضي ويمسك تشكيله من جديد في حياته المعاصرة .

وفي سنة ١٩١٩ قامت الثورة الوطنية في مصر ، واذ كانت هذه الثورة تمر تعبيرا واضحا عن ذروة ما وصلت اليه النزعة المصرية ، فانه كانت لها التكاثرات اخرى على فريد أبو حديد ، جعلته يضيف بديا جديدا الى تفكيره . هذا البعد هو أصالة الشعب المصري ، وانه ليس شعبا خائلا كما يتوولون ، وانما هو شعب ناهض ، يناضل ضد الظروف التي فرضت عليه من الخارج .

ولعل أوضح ما يدل على ذلك روايته « ابنة الملوك » التي كتبها حوالي عام الثورة ، لكنها لم تنشر الا بعد سنوات ، وقد سجل في هذه الرواية صحوة الشعب المصري ، بعد رحيل الفرنسيين ، الامر الذي جعل هذا الشعب يختار حاكمه بنفسه ، ويفرضه على السلطان كأمير واقع .

في مقدمة هذه الرواية كتب فريد أبو حديد « اتقدم الى ابنته وطني بهذه الصفحة من تاريخ مصر الخالدة ، وليس احد أكثر منى شمورا بها في عملي من تقصير ، ولعلني اجد عند الأدب وأهله شغفا من حسن تصدي الى خدمة تاريخ بلادي » .

لم أخذ فريد أبو حديد يتفغل في تاريخ الشعب المصري يبحث عن جذور الوهم عنده ، فوجد ان تاريخ هذا الشعب يرتبط أساسا بالفترة الوسيطة ، وهي الفترة الإسلامية ، التي تجمع شعوب المنطقة العربية كلها ، وتجعل لها تراثا واحدا مشتركا . وفي هذا التاريخ وجد مؤلفنا صفحات مفهية ، فرأى ان من واجبه المساهمة في تجديد هذا الماضي الخالد وبنيته وكان لدراسته للقانون وتفرجه من مدرسة الحقوق سنة ١٩٢٤ أثر كبير في مضامين رواياته وتراجيمه التاريخية ، في دفاحه من حقوق الأمة العربية .

ولكن كتب التاريخ الرسمية لا تكفي وحدها لاعطاء صورة واضحة لماضي هذا الشعب ، وما كان يعيش في وجدانه من أحلام وروى . ووجد المؤلف أن ضمير هذا الشعب يفتل بحكايات وسر شعبية تمثل مراع الانسان العربي ، من أجل تحقيق ذاته وتأكيد القيم الخالدة التي يدافع عنها ، ووجد أيضا أن هذه السر لم يكتب لصلة حاكم أو أمير أو سلطان يطبع في أن يحاط بهالات من الجدل والخلود ، كما انها ليست تعبيرا عن السياسة الخاصة بهؤلاء الأفراد الذين يتحكمون في أقدار شموهيم .

فاتصرف فريد أبو حديد الى هذا التراث يستهمه ويستوحيه ، لم يعد كتابته كما فعل غيره فيما بعد ، وانما جملة فطرية لأمة يأخذ منها ما يخدم عمله الأدبي الجديد ، يأخذ منها مادة غنية بالدراما يعمد تشكيلها من جديد ، مع إعطائها الجيو العام للسيرة الشعبية المتواردة .. فعمل هذا في سيرة سيف بن ذي يزن والمهازل (الزين سالم) وأبي الغوارس منتشرة .

يقول في مقدمة كتابه من « السيد عمر مكرم » : « ليس في استطاعة أمة من الأمم أن تحيا في حاضرها منعزلة عن ماضيها ، وليس في طبيعة الإنسانية أن تنتزع شيئا من مجرى تاريخه ، فليست الأمم الا مجموعة من الأفراد ، وكل فرد في حياته ليس الا مجموعة من الفرائد والطباع والميول الفطرية التي تفلتت له من القرون والأباد . فالأمة التي تريد أن تفتح لنفسها أسهل الطرق وأدناها الى بلوغ قصارى جهدها لا شئ لها من أن تستوحى ماضي إيمانها ، لكي ترى أين تنحى تيارات الكارها وامانيها وعواطفها ، فإذا هي لم تستوح ذلك الماضي ، وحاولت أن تسير على منهاج مبتكر منقول كانت حرية أن تصطدم وشيكا أو بعد لاي بالتأثير الآتي الذي لم تنتبه الى وجهته ليقطع عليها سيرها ويمرقل سبيلها ، وقد يجرفها معه ويحتاج ما يترفعه من الجهود » .

وفي سنة ١٩١٤ تخرج فريد أبو حديد وهو في الحادية والعشرين في كلية المعلمين ، وكانت المهمة الموكولة اليه بعد تخرجه أن يعمل بتدريس المواد الاجتماعية - ومن بينها مادة التاريخ - ولم تكن هذه المادة قبل سنوات قليلة تخرج من إطار التاريخ الإسلامي ، بسبب استقرارها في معاهد الأهر ودار العلوم ، ولكن في كلية المعلمين كان الطلبة يدرسون الى جانب التاريخ الإسلامي مواد التاريخ العام في الشرق والغرب . فاصبحت لدى كاتبنا خلفية تاريخية واسعة ، دعمها بقراءته جرجي زيدان والنماذج الانجليزية في الرواية التاريخية ، حتى أنه توجس في سنة ١٩١٨ ملحة « سهراب وروستم » للشاعر الانجليزي ماثيو آرنولد ، ولم تنح له فرصة نشرها ، واكتفى بأن أديت على مسرح المدرسة التي كان يعمل بها ، كما أنه بدا في ذلك الحين رواية تاريخية لم تنشر الا سنة ١٩٢٦ هي رواية « ابنة الملوك » .

ج . زيدان



قيمة الوثائق التاريخية

ولكن الى اى حد يلتزم فريد أبو حديد بالحقائق التاريخية في رواياته ؟

كتب فريد أبو حديد ثمانى روايات تاريخية او مستوحاة من التاريخ هي ، حسب ترتيب صدورها ، ابنة الملوك - النوع المرمى - زئوبيا ملكة تدمر - الملك الضليل - المهمل سيد ربيعة - أبو القوارس عترة ابن شداد - آلام جحا - أنا الشعب - وله مجموعة قصص يلعب التاريخ الدور الاساسى فيها صدرت باسم « مع الزمان » كما ان له رواية صربية باسم « أزهار الشوك » .

يقول « التاريخ في نظري وسيلة لتهيئة الجو لاحداث الرواية لا اكثر » وداخل هذا الجو التاريخي انصرف كما يحلو لى ، حسب الروح التى تملئها على الاحداث والشخصيات ، والالكار التى أعالجها وكل جو تاريخي ، ادى داخله النفس البشرية الخالدة التى استمرت في الماضي ، ولا تزال مستمرة في الحاضر ، وتستمر في كل وقت ، فقد تختلف الوجوه والملابس والمقائد والعادات ، ولكن النفس البشرية واحدة في كل زمان ومكان » .

وفريد أبو حديد روايتان يظهر فيهما المنصر التاريخي بوضوح ، الأولى هي « ابنة الملوك » والثانية هي « زئوبيا ملكة تدمر » حيث ان رواياته الأخرى يبرز فيها الى جانب المنصر التاريخي عنصر التراث الشعبي ، وسوف نترك جانباً روايته الأولى فهي محاولة ساذجة لا تكاد تختلف كثيراً من محاولات جرجى ليدان ، كما ان المصدر الاساسى الذى استخدم منه كاتبها روايته هذه هو الجبرتي ، ومن اليسر الرجوع اليه ، في حين ان معرفة الجو التاريخي ومحاولة فهم الاحداث التاريخية وتبنيها تبعاً علمياً صعب بالنسبة لزئوبيا .

يحتل تاريخ العرب القديم يدول كبيرة قامت ، ولم يترد ذكرها في كتبهم الا مرتبطة بأساطير وحكايات خرافية من الصعب تصديقها بله دراستها ، من هذه الدول دولة تدمر Palmyra ، وهى مدينة قديمة تقع وسط الصحراء السورية ، ينسب اليهض بناتها الى سليمان الحكيم . وكان عماد هذه المدينة تجارة الزور التى تالى اليها من الشرق والغرب ، وقد افادها موقعها هذا ثقافياً الى جانب الفائدة الاقتصادية ، إذ ان فيها التقت الثقافة الهينينية بثقافات الشرق القديم ، تدعمها دماء عربية جديدة .

وفي اواسط القرن الثالث للميلاد تزعمت تدمر البادية السورية بعد انهيار زمامة بطرة (بصرى) ، وبلغت هذه المدينة اوج مجدها في عهد ملكها اذنية الثاني odenathus

ولم نجم اذنية هذا حين وقعت الحرب بين فارس وروما ، وانتصر سابور بن أردشير فاتحاً اذنية الى

جانب الفرس ، وراسل سابور وهاداه ، لكن سابور رد عليه بان مرق رسالته ورمى يدهيته .. عندئذ وقعت الحرب بين اذنية وسابور ، وانتصر اذنية في هذه الحرب، ووقعت في يديه اموال وحرم سابور .

ولم يقف اذنية عند هذا الحد ، بل انه فتح الجوزية ونصيبين وحران ، وهدد المدائن ktesiphon عاصمة الساسانيين سنة ٢٦١ ، لم ارد الى الشام ، ونفى يحارب أعداء القيصر الجديد جالينوس Galienus ابن فاليريان من القادة الرومان . فكافاه الامبراطور بان منحه ملك الشام والجزيرة وآسيا الصغرى ، وجعل الجيوش الرومانية بالشرق تحت امرته ، وانتم عليه بلقب يختص به الاباطرة وحدهم وهو لقب أغسطس

وانصرف اذنية بعد ذلك الى نضال الفرس من جديد، حتى يفك أسر فاليريان . لم حدث ان افار القوط على آسيا الصغرى ، فتجدد لهم وطهر البلاد منهم ، وارتد لمحاربة الفرس ، وبينما كان يربح جنوده في حصن ثامر عليه ابن اخيه من Maconius وقتله هو وابنه هرود

لكن أهل حصن لم يرضوا بمن ملكا لهم فقتل هو الاخر سنة ٢٧٢ ، والتقتل الملك الى وهب اللات Vaballathus ابن اذنية تحت وصاية امه زئوبيا

والصورة العامة لزئوبيا في كتب التاريخ انها ملكة حكيمه سديدة الراى مثقلة بمسئلة وقد عملت على توسيع ملكها ، فلندما ثار الحزب الوطنى في مصر بزعامة تيجاجين Timagenes وكتب لزئوبيا يطلب موثها ارسلت جيشها بقيادة ريدا ، لكنهم من فتمسها ، واضطر كلوديوس Glandius الاسباطور الجديد الى الاعتراف بسيطرتها على مصر .

واجتاحت جيوش زئوبيا بعد ذلك المائل القليلة التى تبقت للرومان في آسيا الصغرى حتى بلغت خلقدونية امام بيزنطة . عندئذ لم يجد اورليان Aurelianus - وهو خليفة كلوديوس - وقد استبان له الخطر الا ان يمسر اليوسفور سنة ٢٧١ ، لاستعاد آسيا الصغرى ، في الوقت الذى استعادت جيوشه مصر ، وانصرف الى زئوبيا في اناطية وفتح حصن ، وبدأ في حصار تدمر .

وفكرت الملكة في طلب عون الفرس ، ورغم عدم ثقتها في امكانية هذا العون ، الا انها تسليت خفي من قصرها بواسطة ممر سرى فيه ، بنية الوصول الى شاطئ الفرات ، وكان لها حصن هناك يعرف باسمها ، لكن قبض عليها خيالة الرومان قبل وصولها الى الشاطئ بالقرب من دير الزور ، وسقطت تدمر سنة ٢٧٢ .. وحوكمت زئوبيا هي وفيلسوفها الروانى لونجين Longinus ، واقتيدت اسيرة هي واولادها ، وجعلها القيصر في موكب لمره حين دخوله روما . ولكن القيصر رغم حزبهما كان يقدر لها شجاعتها فسمح لها بان تعيش في قصر صغير بالديانة ، وكفل لها وسائل الراحة ، حتى ماتت في هدوء بعد سنوات قليلة .

كانت تلك هي الصورة العامة لزنبوبيا كما وردت في كتب التاريخ الروماني .. لكن كتب التاريخ العربي كانت ترسم لنا صورة أخرى .

ورد عنه الإخباريين أنه في الزمن القديم كان جذبية الأبرش يحكم في العراق ، وكانت بينه وبين عمرو بن الظرب من الملوك المجاورين له بناحية الجزيرة حروب . ويقولون أن جذبية هذا قد قتل في بعض تلك الحروب ، فقامت بالملك بعده ابنته الزباء واسمها نائلة (أو ليلي) ، واعتزمت الزباء هذه الانتقام لعمرو أبيها ، فأشارت عليها أختها لدعى زبيبة أن تستعين عليه بالخدمة . فكتبت الزباء إلى جذبية تنحده إليها ، وترغبه في الزواج منها ، ونجحت الخدمة ، فقد أتى جذبية إليها وقتل .

وتولى الملك بعد جذبية ابن أخته عمرو بن عدى ، فأراد الانتقام لخاله ، وأشار عليه قصر بن سعد اللخمي أن يجده له أنفه ويضرب ظهره ففعل ، وذهب قصر إلى الزباء وزعم أن عمرا هو الذي فعل به هذا ، ونجح في أن يصبح من خاصتها فأعلمته على أسرارها . واشغفل بالتجارة . وذات يوم أتى قصر بقدر كثير محملة على البحر ، فلما وصل إلى المدينة فتح القصور ، فخرج منها عمرو بن عدى وأصحابه .. واندفع عمرو إلى الزباء يريد أن يقتلها ، فهربت هي إلى امرئ السرى ، وكان قصر قد أعلم عمرا بهذا الممر لفتيمها ، وقبل أن يصيها سيفه فربط السم وهي تقول : يدي لا يبدل أنت يا عمرو .

والأسطورة العربية كما رأينا قريبة الشبه بالأحداث التاريخية التي حدثت ، فالزباء تصحيف للاسم الآرامي لزنبوبيا وهو « بت زبأي » ، وعمرو بن عدى أول ملوك

الحرية كان معاصرا هو وولده امرؤ القيس لأذينة وزنبوبيا. وزنبوبيا نفسها كان لها حصن على الجانب الأيمن للفرات، والممر الذي يتحدث عنه الأخباريون ورد ذكره في تواريخ الرومان.

والأساس لكثرة الروايتين التاريخية والأسطورية يعرف أن الزباء هي نفسها زنبوبيا ، غير أن المؤلف لسبب لا نعرفه جعل الزباء في روايته هي جدة زنبوبيا .

لكن إلى أي حد طبقت رواية « زنبوبيا ملكة نمر » الوقائع التاريخية ما دام المؤلف قد استند هنا إلى هذه الوقائع وحدها ؟

الحقيقة أن الخطوط الأساسية للرواية تتفق مع وقائع التاريخ ، لكن المؤلف هنا تحرك داخل الإطار العام، وإلى جانب الشخصيات التاريخية أضاف شخصيات أخرى من خياله ، وحاول أن يربط بعض الأحداث التاريخية التي لم تعرف أسبابها وأن يستفيد منها في خلق حركة درامية داخل الرواية . فممننا الخلاف منده بين أذينة وابن أخيه ممن النافسة التي قامت بينهما في الصيد . وورد في تاريخ جيون Gibbon أن لونجين الفيلسوف كان يدافع عن الملكة أثناء المحاكمة ، يدعي أنه هو الذي دفعها إلى قتل الرومان .. هنا يجعل المؤلف السبب هو أن لونجين كان يحب الملكة حبا أفلاطونيا .

أما زنبوبيا فالمعروف تاريخيا أنها ملكة مثقفة ثقافة عالية، وما دام التاريخ يذكر هذا ، فلماذا لا تكون هناك مناقشات بينها وبين استاذ هالونجين تنقطع لفسولا بكاملها من الرواية . وإذا كان بعض المؤرخين يؤكد أن زنبوبيا كانت مسيحية ، في حين يؤكد آخرون أنها كانت وثنية ، فإن المؤلف يتخذ موقفا وسطا ، فيجعلها وثنية تعطف على المسيحية وقد أثار هذا المظهر الحزب الوثني في المدينة .. هذا الحزب الذي يتزعمه الكاهن .

والمؤلف في حماسة لزنوبيا يردد في روايته الزعم القائل بأن هذه الملكة سلبية كليوباترة ملكة نمر ، والذي حدث أن زنبوبيا رددت هذا الزعم حين اعتزمت ضم مصر إلى أملاكها ، ويزيد المؤلف بأنها اضطرت في مقدمة تاجها الذهبي المعلق بالجواهر رأس الأفعى الذي اعتاد ملوك مصر أن يجعلوه في تيجانهم .

ولكن المؤلف في حماسة لزنوبيا وحرصه على أن يبقى لها في النهاية شعاع من الأمل ذكر أن أوريليان قد جعل (ابنها وهب الألات (وقد فرق في اليوسفور تاريخيا (جعله ملكا على أرمينية .

أذن فالأساس التاريخي لروايات فريد أبو حديد سليم في جعلته ، وأن تعرف أحيانا في التفاصيل .. ولكن كيف كانت المألحة الفنية في هذه الروايات ؟؟

الرحلة الرومانسية

بدا فريد أبو حديد حياته الأدبية رومانسية ، وقد تخللت هذه النزعة الرومانسية أعماله كلها ، لكنها تتضح في روايته الأولى ابنة الملوك التي لا تكاد تختلف كثيرا عن



روايات جرجى زيدان ، في حين نلصق في رواياته الأخرى مرحلة أكثر تطوراً ، وهي مرحلة الواقعية النقدية .

ورواية ابنة الملوك تدور أحداثها خـسـالـال السـنـوات الحـاسـمة التي تلت رحيل الفرنسيين من مصر ، وهي الفترة التي تصارعت خلالها ثلاث قوى .. هي قوة المماليك وقوة الأتراك وقوة الشعب . وقد استعصمت هذه القوة الأخيرة أن تنصهر وأن تختار حاكمها بنفسها وتفرسه على السلطان ،

والبطل الرئيسي في الرواية هو علي .. فتى عربي قدم إلى مصر من الحجاز ، وقرنت سفينته عند بنى سويف أمام قصر الأمير المملوكي عمر بك ، وتعرف على ابنة الأمير - حورية - وأحبها وعمل بخدمته أبيها .. ويقبض على عمر بك خلال الصراع بين الأتراك والمماليك على السلطة ، ثم يطلق من حبسه بعد عزل الوالي التركي خورشيد باشا ، ويسمح على من رجال الباشا الجديد الذي اختاره الشعب ، ويمشي في جو تحوطه المؤامرات من كل جانب ، حتى يلتقي بمعركة في إحدى هذه المؤامرات ، وتمشي حبيبته بعده على النهد لا تترجح ،

والطابع العام للرواية رومانسي صريح ، وهو ما يتضح في الوصف والأحداث والشخصيات فالؤلف يصف حال علي حين رأى حورية لأول مرة : « أرايت كيف يتفق النسيم الزلال بين نايابا الأبرار » أرايت كيف تدخل أنفام الهديل بين الأوراق في ساعات الأميل ، أرايت كيف يتفلفل الماء إلى الفلوس دخول السحر ، أرايت كيف يتفلس الصبح في فضاء السحر ، أرايت كيف تدب حياة الربيع في الأكمام والأوراق . هكذا دب في قلب علي هند ذلك روح جديد وسرور شامل ، فلما سار كأنه سائر على قدميه بل طائر فوق تلك الأرض التي صمرت تحته ، وما كان يتردد في قلبه إلا قول واحد ، لقد كلمتني . وفي الوقت من تلك الساعة إلى بعد الغروب وهو راسخ من الحياة مخضو العلق بما نال من توفيق » .

أما الأحداث ، فالتاريخ هو الذي يتحكم تحركها ونموها ، وتلعب الصدفة جانباً كبيراً فيها ، فصدفة تفرق المركب أمام قصر الأمير ، وصدفة يلتقي علي بحورية ، وصدفة أيضا تتجلى في يديه رسالة سرية موجهة من المتأمرين المماليك في السبي إلى زملائه في القاهرة ، وما دامت الرواية رومانسية فلا بد أن يصطدم علي في حبسه بمجموعة من المعتقبات ، فهو فرد عادي من الشعب وهي أميرة ، وهناك مناسى قوى له هو همام بن حازم البدوي ، كما أن هناك من ينسى عليه إحسان الأرنؤودية التي كان الباشا يزعم أن يزوجها له . ولابد للبطل أن يمرض في سقره من بنى سويف إلى القاهرة لتعاقب حائلة تغلب عليها ، وكأنه أود يسوس راجعا إلى وطنه إيثاكا .

ويندفع المؤلف في رسمه شخصياته فيجعل في روايته ممسكراً للأخيار ، على وحورية والسيد عميس مكرم وعمر بك (الماطق في الخلاجين) ، وفي الجانب الآخر ممسكراً للأشرار ، البرديسي ويس بك وهمام بن حازم . وعلى هنا هو البطل القدام الذي يستطيع - ولم يكن يعرف

فنون الحرب والفروسية - منازلة همام بن حازم البدوي الجسور وأن تغلب عليه .. ويضحي في نهاية الرواية بحياته كلها من أجل الأمير المملوك الذي يدين له بالفضل .

وكثيراً ما كان يلجأ المؤلف إلى السرد التاريخي البحث ، ففي خلال كلامه عن الصراع بين محمد علي والبرديسي يخرج عن التطور الطبيعي للأحداث ويقول « وعلى هذا انفرد البرديسي بتدبير خفته وعزم على أن يرسل أتباعه من أمراء المصريين يدعومهم إلى الحضور إلى القاهرة في موعد محدد بعد نحو أسبوع ، وكان يقصد بذلك أن يبدأ القاهرة بأتباعه ، حتى يأخذ مثالبه محمد علي على غرة » .

وصورة السيد عمر مكرم طوال الرواية أنه كان مقرباً من محمد علي ومعاصراً له ، والحققة - وكما ذكر المؤلف في كتابه عن السيد عمر مكرم - أن الودة بينهما قد انقطعت عندما بدأ الانفصال الشمي ضد الحملة الإنجليزية سنة ١٨٠٧ ، ونشأت الجفوة حين اتضح اتجاه محمد علي إلى الاستبداد ، في حين أن أحداث الرواية تغطي مساحة زمنية تمتد إلى سنة ١٨٠٩ .

ورغم هذا فإذا كان هناك جديد أضافه فريد أبو حديد في هذه الرواية ، فهو أنه أضاف إلى أبطال الرواية التقليديين عند جرجى زيدان بطلاً جديداً .. هذا البطل هو الشعب ، فلي ابن من أبناء الشعب ، وعمر مكرم زعيم الشعب .. وهناك أبطال آخرون ورد ذكرهم عند الجبرتي مثل ابن شمة وحجاج الخفري ، هؤلاء دلج بهم المؤلف إلى أحداث الرواية .

أبعاد الرواية التاريخية

وفي كتابات فريد أبو حديد نلاحظ أن الوصف خاصة ما اتصل منه بالطبيعة ومشاعر البطل يحتل جانباً كبيراً في رواياته ، ولقد كان الوصف عنده هو الدخـل للرواية ، يقابل عند جرجى زيدان فذلكاته التاريخية .. أنه كان يجعل الوصف هو الخلفية اللازمة للدخول إلى الأحداث ، ساعدته على ذلك نشأته الريفية وبقيها إحساس رومانسي قديم وطبيعية الشاعرة التي جعلته فيما بعد يترجم ماكتب شعراً ، وأن تكون محاولاته المسرحية الأولى - المؤلفة والمترجمة معا - منظومة شعراً .

والوصف عنده متحرك ، يصوغه بإحساس الشاعر والفنان مما ، أشبه بصورة متعددة الألوان ، ويتأكد في افتتاحيات رواياته ، ففي زنبوبيا تبدأ الرواية : « كانت المدينة لا تزال هائلة ساكنة لا يسمع فيها إلا نفس النسيم الوديع ، إذ يهب بين سف النخيل الباسقة ، وكانت النجوم تزو إلى الطرق الخالية ، كأنها تهوم للنوم بعد طول السهر . وأنيلج الفجر من الأفق الشرقي متباطئاً ، كما تفتح فتاة نائمة ميمتها في استرخاء وفنور ، وكان القمر قد غاب في الأفق الغربي منذ حين ، وشمل الفضاء سكون عقيق » .

وقبل أن يدخل المؤلف في أحداث الرواية كان يعطينا

يقتل قاتلي أخيه دون رحمة ، فلما زادت حدود التقاصم انقلبت عليه القبائل ، وحاربتهم فمات وحسبنا طريدا أسيرا .. وتشبه شخصية أمريه القيس شخصية المهلهل ، فهو يطلب أيضا من قبائل العرب أن تنتصر له في أخذ ثاره من بني أسد قطة أبيه ، وتسرع القبائل إلى تجديته . لكنها انصرفت عنه عندما وجدت أنه لا يتردد في القدر ، ولا يقنع بما حققه من ثار ، حتى الجأته الظروف إلى أن يترك البلاد ليطالب مون الروم ، لكنه لا يحصل على هذا المون ، ويموت في عودته كما مات المهلهل دون مون أو ستاد .

وقد ارتد التألي الدرامي عند فريد أبو حديد في الحوار ، وكثيرا ما يكون الحوار بين طبيعتين متضادتين أو بين موقفين مختلفين ، ويتفتح هذا عندما يبلغ التوتر غايته ، ويتحول الحوار هنا إلى حوار درامي في دلالاته الواضحة على الموقف ، فيه خطابية وفيه صراحة ووضوح ، وفيه عرض للحالة النفسية مرضا مياضرا ، مثل الحوار بين فترة وأبيه ، والحوار بين جعنا وتيجور ، ومشهد محاكمة زونبوا وهو أحسن فصول الرواية .

ولا عجب في أن يتحول الصراع عند فريد أبو حديد إلى دراما ، فإنه في بداية حياته الأدبية ترجم للمسرح ، بل شرع في أن يصبح كاتب مسرحيا ، لولا أنه وجد من الظروف ما منعه من ذلك .

المسومن الاجتماعي والواقعية النقدية

فإذا انتقلنا إلى المسومن نجد أن المؤلف يمالج قضايا الاجتماعية قبل الثورة من خلال الأطار التاريخي العام .. أنه يمالج قضايا الإنسان في مجتمع تتفاوت فيه مكانة الإنسان ، مجتمع تحكمه قوانين صارمة ، وتتجدد فيه مكانة الإنسان بأصله لا بعمله ، بشروته لا بشرفه ، بقوته لا بحقه . فتمتدح هو فارس القبيلة القدام الذي يعبد منها حجمات الأعداء وشاعره البزل الذي يسجل مفارحها في قبائل العرب ، أي أنه جمع أفضل ما يطلبه المجتمع في الرجال ، القروسية والمشر .. لكنه مبد ، مبد بباغ ويشترى ، ليس له الحق في أن يحيا حياة حرة كريهة ، وليس له أن يتطلع إلى سبله حبسته وابنة عمه .

عندئذ يحتج عنتره على هذا المجتمع وقبحه ، ويأبى أن يسرع إلى تجديته قومه حين دهمتهم غيل الأعداء .. لكن عنتره يتغلى من موقفه بمد الحاج شداد ، واعتراقه به ولدا له ، فيخلص القبيلة من المهالة التي لعتق بها ويحررها وهو العبد من الرق والاستعباد . ويتطلع بمد ذلك إلى سبله ، لكنه يصطدم بأنه لا يملك المهر الجدير بها ، فيذهب إلى الحيرة ، يشير على نوق الملك التمنان ، وتدود رضى معركة ضارية بينه وبين رجال التمنان ويؤسر ، وعندما يقابل الملك يعجب بقروسيته وشجاعته ، ويعطيه بالرضا ما جاء يأخذه بالقوة .. ويرجع عنتره إلى قومه ، وقد تحقق ألمه في الزواج بسبله .



بانوراما واسعة للمناخ الذي يمش فيه هذه الأحداث ، ففى زونبوا يمش صورا متلاحقة للحياة العربية داخل المدينة ، وما يلمسه تدسر من مجد في هذا العهد ، والترف الذي كان يمش فيه أهلها ، وحياة أميرها في جده ولهود ، وصورا أخرى للصراع بين الوثنية والمسيحية . لم تبدأ الأحداث تتحرك مع خطر سابور .

والبطل عند فريد أبو حديد ليس هو البطل الرومانسي القديم الذي نراه في أبنة الملوك ، وإنما هو بطل محكوم بانزواء والصدات واليول اللطرية ، يتأثر بالبيئة حوله ويؤثر فيها ، والأحداث هي التي تحركه ، فمع أن سيد زهير شاب مثقف متين الأخلاق إلا أنه قد يتنطق لسانه بألفاظ السباب ، حين يصل التوتر إلى غايته ، كما أنه ليس موصوما من الخطأ ، الخطأ حتى في حق الآخرين ، وأن كان من غير قصد ، ولم لا وقد تحولت فطومة التي كانت تحبه إلى امرأة تبغ جسدنا إن يريد .

والشخصية عنده تتطور وتتنو ، فجها نفسه يتحول من سلبى مسالم إلى ثائر لا يتورع عن أن يقتل في وجه تيمورلوك ، ويجادله وهو غير مطمئن إلى رأسه التي يحملها بين كتفيه ، وحمادة الأسفر في « أنا الشعب » يتحول من شخص صالح يعمل في خدمة السيد أحمد جلال ضد الشعب إلى شخص آخر يعمل في خدمة الشعب ضد أحمد جلال .

وقد تتحول الشخصية عند فريد أبو حديد إلى شخصية ذات طبيعة تراجيدية لذلكنا بأبطلال الأسى الأفريقية ، فقد تحمل هذه الشخصية نقسا في طبيعتها ، يكون هو السبب في مأساتها . فنونبوا تريد أن تحقق ذاتها مهما كانت ظروفها ، لكنها لا تجد ذاتها هذه تتحقق في الحب ، ولا في الفلسفة ، ولا في مد حدود دولتها ، حتى تتحطم حياتها كلها على يدى أورليان .

والمهلهل يطلب بدم أخيه كليب من قاتليه ، فاجتمعت إليه قبائل العرب تنصره على أعدائه ، واندفع المهلهل

هرة كريمة .. أنه يدافع عن السوقة والرعاع ، ويدخر بأن يكون منهم .

« السوقة الرعاع 11 من هؤلاء ، لا أرفل مسوقة ولا رعاعا إلا هؤلاء الذين يملأون الأرض فسادا ، وأما رجل الحقل الذي يلوذ يديه بالطين ، ويسير حارى القدمين ممزق الثياب ، ويدهب آخر اليوم إلى أهله بهزيمة من الفجل ورغيفين ، أما هذا الرجل فرجل وهب نفسه للعمل ، وهب ماله إلى الآخرين ، فإذا كان من السوقة الرعاع ، فما أحب إلى أن أكون منهم » .

وتعشى أحداث الرواية ويسجن جحا .. لكن الجماهير التي فشى من أجلها ، تكون قد أدركت المني الحقيقي لتورته ، فتثور هي الأخرى .. ويضطر تيمور إلى أن يخرج جحا من حبسه ، ويتحول هو نفسه بهجرته وسلطانه إلى تلميذ له يعلمه الحكمة .

ويشاهد تيمور جانيبولاد .. ويعود إليها سلطاتها العالدة ، ويصبح جحا أماما له ، يعلمه أمور الدين ، ومستشارا يعلمه أمور الدنيا .

ويتخذ المسمون الاجتماعي في « أنا الشعب » صورة عصرية ، مدارها سيد زهر شاب مثقف ، يريد أن يحقق ذاته في مجتمع مصر ما قبل الثورة .. مات والده تاركا مماشيا شبيلا لأمه وأخته ، فيقطع دراسته بعد أن حصل

لقد استطاع عنترة أن يفرض نفسه على مجتمعه ، ولهذا مئزى يرتبط بحياته الماسرة ، فمنترة هو الشعب المصري في مجتمع ما قبل الثورة .. الشعب الذي حرم من حريته ، وحرم من عمل يده ، وكيف أنه باستقامة هذا الشعب أن يمد صنع الحياة من جديد على أرضه .

ولفريد أبو حديد رواية أخرى صغرت سنة 1946 ولم تحظ بشهرة كبيرة ، انتقلت فيها من الإحساس القومي الخاص إلى الإحساس الإنساني العام . هذه الرواية هي « الآم جحا » وجحا كما صورته المؤلف ليس جحا بصورة التقليدية المرونة ، وإنما هو جحا المائل الحكيم الذي يعيش في وطنه ما هووش (ماهو فيه) فريبا بين قوم لا يعرفون قدره ، ويسخرون من حكمته .. ويحاول جحا أن يجعل نظرة الناس تنفر ، لكنه لا يجد إلى ذلك سبيلا .

إنه يتساءل : « يجب الناس مني ويقولون لي صملوك ، أطاول على مقام لا ينبغي لي أن أطاول إليه ، حقا إلى فتر ، ولست أدعي الفتي ، وضعيف الجاه ، ولست أدعي القوة ، ولكني مع ذلك أدرك ما يغوت عقول هؤلاء ، أن الأسرار تفتج لي ، وينابيع الآيات تتدفق في صدري ، ولست أميا بشيء مما يرغب الناس فيه ، ولا أرحب مما يهربون ، فما الذي يمتنى أن أطلع إلى ما أريد » .

وحاول جحا أن يجد الخلاص في الطبيعة خارج المدينة في طيف قتاته التي يحمل لها الحب منذ سنوات بعيدة ، لكنه يترك هذه الرؤى الرومانسية ، ويرتد إلى أرض الواقع ، يحاول من جديد أن يفر منه ، فترك مدينته إلى جانيبولاد (النفس الحديدية) ، وهناك يجرب نفس أسلوبه في ماهوش ، لكنه وجد في جانيبولاد نفس التماذج التي وجدها في ماهوش ، بل هي نماذج أفسى وأسى . للناس طبقات ، هناك أصحاب الريش والأذنان الملقبة على التلالس ، وهؤلاء هم طبقة الحكام (الأرستقراطية) ، عليهم طبقة أصحاب القصور ، وهي قدور ملوثة بالذهب الأفسر ، كلما جمع أحدهم قدرا منها ختمها ، ورفض على داره طما ، وهؤلاء الطبقة الفنية (البرجوازية) ، وفي قاع المجتمع تقف طبقة من لا لهم ريش ولا أفسلام « وهؤلاء عرفوا كيف يصمتون » .

لكن جحا لم يصمت ، أراد أن يفر الوسخ الذي تعيش فيه المدينة ، فماذا يملك .. أنه لا يملك شيء الكلمة .. فليناضل بالكلمة . تحول جحا في جانيبولاد إلى فقيه يعلم الناس في المسجد أمور دينهم ، طمأن أن الحياة فيها شيء آخر أسمى من الذهب ، وأسمى من السلطان وأن أدنى مراتب الإنسان أن يعمل على سعادة نفسه دون سعادة الآخرين .

ويصطدم جحا في نضاله بالجندى الفاشم والقاضي المنافق .. وتيمور لذلك . أن جحا يقف في صف الطبقات المظلومة ، يدافع عنها ، ويطالب بعقلها في أن تحيا حياة

الأسد الذهبي... تساه مارك

م . سيمون بطل فيلم « المعجوز واللؤلؤ »



صديقه ميد الحميد مياد الثوري القديم - الذي قرست عليه الظروف أن يسكت - الطريق الصحيح عند سيد زهير هو الثورة . انه يجادل صديقه ويقول « لا أفهم سوى ما يفهم كل حي » أفهم أن أذهب لأجاهد ، وأجمع الناس من أهل هذا الجبل ليجاهدوا ، هؤلاء الذين أمشوا بينهم وأراهم وأعالمهم ، هم الذين يقع عليهم واجب الجهاد من أجل حريتهم وكرامتهم وحقوقهم المسلوكة .. لا شيء غير أن يقوم الحميد بالثورة من أجل حريتهم » .

تلك هي بعض القضايا الاجتماعية التي عالجها فريد أبو حديد في رواياته ، شيء جديد أضافه إلى الرواية التاريخية ، لا نجده عند جرجي زيدان ، بل لا نجده أيضا عند بعض معاصريه الذين كتبوا الرواية التاريخية ، مثل علي الجارم .

لقد أضاف محمد فريد أبو الحديد إلى الشكل ، وأضاف إلى المضمون مما جعله بحق الرائد الحقيقي للرواية التاريخية والأب الشرعي لها .

والى جانب زيادته في الرواية التاريخية ، فقد أرى فريد أبو حديد أدبنا العربي بتجاربه الناجحة في مجال الشعر المرسل والتراجيع التاريخية والتأليف التاريخي البحت ، الأمر الذي يجعلنا نذكره دائما بالشكر والعرفان.

عبادة كعبة

على الكفافة ، ويبدأ رحلة الكفاح من أجل البحث عن صل ، لكنه لا يجد الوساطة التي تؤدي إليه . وكان التكفل له بعدم التصور جوعا أن يعمل في وظيفة صغيرة ، لا تناسب مؤهله ولا ثقافته بمطبخ السيد أحمد جلال ، وهو صديق قديم للعائلة ، ابتست له الدنيا في سنوات الحرب ، فأصبح فقيرا ، لكن ضياء هذا لا يمنعه من أن يستغل عمله ، ولا أن يتاجر بالسياسة .

ويتمرد سيد زهير على هذه الأوضاع ، فاستقل بنفسه ، وبدأ يعمل لحسابه برأسمال صغير ، وينجح في البداية ، وكان من الممكن أن يصبح في مستقبل أيامه مثل السيد أحمد جلال .. لكنه لا يجد في هذا العمل وسيلة من أجل خدمة الجماهير ، فيتركه إلى الصحافة ، ومنعه ضميره النقي من أن يتاجر بالكلمة ، لخدمة الطغاة التي تستغل ، ويتعرض في تلك الآثناء لأن يسجن مرة ومرة .. ويتعرض للتشريد والضياع ، لكنه يابى أن يتخل عن مبدله .. ويستمر في النضال .

أن الشعب ينتص دائما في روايات فريد أبو حديد .. لقد خرج سيد زهير من حدود مأساته الخاصة إلى المأساة الإنسانية العامة .. المأساة التي كان يحياها الشعب جميعه . فقد تفتحت أمامه التجارب الطريق الصحيح للتغيير .. التغيير عنده ليس هو الإصلاح كما كان يرى

منحت الجائزة الكبرى لمهرجان الهندية الآسدة الذهبية...سانمارك» للفيلم الذي يبدو في طليعة الأفلام الفرنسية المختارة وهو فيلم « جميلة النهار » انه فيلم ملون من اخراج المخرج الطليمي لويس بانويل بالاشتراك مع المخرج التجريبي جان كلود كاريير ، وهو عبارة عن قصة مؤسسة لحياة فنانة شاعمت في باريس ولقدت الانتباه ، وسط جيل من الشبان لم يعد يعرف إلى أين يسير ؟ وقصة الفيلم مأخوذة من رواية الكاتب الشهير جوزيف كامبل .

وقد جند لأداء هذا الفيلم عدد كبير من اشهر الممثلين بينهم كاترين دونوف ، جان سوبيل ، ميشال بيكولي ، جنيفيف باج ، وماشا ميريل ، وبيسار كليمنتي هذا وقد نال فيلم « الصينية » لجان لوك جودار الجائزة الخاصة للجنة التحكيم ، كما نال جائزة لويس بانويل التي يمنحها النقاب السينمائيون في اسبانيا ، كذلك حصل فيلم « موشيت » الفرنسي

« المجول والطفل » الذي أخرجه كلودبيري فقد فاز بجائزة المركز السينمائي الانجليي الدولي ، كما فاز الممثل الأول في هذا الفيلم وهو ميشيل سيمون بجائزة الدب الفضي لأحسن ممثل في هذا العام .

أخرجته روبرير بريسون على جائزة فرنسيسكو يارنيتي والتي يمنحها النقاد السينمائيون في إيطاليا ، اما فيلم « أوائلو » لكريستيان دو شالونج فقد فاز بجائزة الكتب الكاثوليكي للسينما . وأما فيلم

الصينية للمخرج الطليمي ج . ن . جودار



السلام ، ورموزاً بها الى المسيح
والرخاء ، وتوجدوا منها في البادية
والحاضرة ، وادخلوها للدنيا والاخرة ،
واتخذوها للمصاييح في محارب الصلوة
والتسبيح ، ورجعوا اليها باسم من
أقدس الأسماء ، وهو اسم « السيد
المسيح » .

بهذا الشعر الرقيق قدم الأستاذ
العقاد بين يدى عبقرية المسيح وقد
استحقت شجرة الزيتون هذا الوصف
في أدبه بما وهبت من مسحتها للرسل
الأمين .

ولو لم تكن « للزيتونة » إلا أن
هذا الاسم المبارك مردود الى مسحتها
وبركتها لاستحقت به الخلد المصون ،
خفراء على مدى السنين والقرون .

تناقش وصف الواصفين للسيد
المسيح والكاتبين فقال قوم بأنه وسم
وقال الآخرون دميم .

ومال العقاد الى الوسامة بما ساق
بين يدى الرايين من حجج المنطق
ولكني أحسب أنه مال اليها أيضاً
باعتزاز الكامن بفسردية المظلم
ونفرده .

فالعقاد من بين الأنوال والأوصاف
التي تتنلق بالمسيح ثم من بين
ما استخرجه لنفسه من أقواله هو
ومنابعه ، رأى المسيح مائوس الطلعة

ع . العقاد



لقاء كل شهر

من أدب العقاد

بمناسبة الذكرى الرابعة لوفاته

حياة المسيح أو

عبقرية السلام

حياة المسيح ، أو عبقرية السلام
مالية تملو خمس فامات وتزداد ،
باقية تبقى خمسة قرون ثم لا تصير
الى نفاذ .

كريمة تؤتى من لمراتها ما تشتهي
الأنس وتشتهى به طيب الطعام .

سعيدة تؤتى من عصيرها النور
والنطب ومسوح الأهباب وجبائر
المظلم .

من خشبها صود المحاريب واعواد
المنابر .

ومن ورقها أكاليل الأبطال وتحيات
البشائر .

وتتشابه بركتها على الأبطال
الأقيمين فيتمسحون بطيبتها طلباً لقوة
النفس وقوة الجسد وهم يقولون على
الصراع ويتناهلون ، وتشابه بركتها
عليهم كرامة أخرى فهم يعلنون السلام
ويعرفون غصن الزيتون .

بوركت في وحى المبادئ والضمائر ،
وبوركت في رموز الفرائح والخواطر ،
فلم يصرف الناس أمنية لا يرمزون
لها بسماتها وأسمائها . ولم يذكرها
نعملة لا يذكرونها بنعماتها : رموزاً
بها الى الفسياء ورموزاً بها الى

يتكلم فيوحى الثقة الى مستمعيه ..
(مواهب نفس) وراه فصيح اللسان
سريع الخاطر له قدرة على وزن السيرة
المرجلة لماذا ؟ (لأن وصاياه مصوغة
في قلوب من الكلام الذي لا ينظم
كنظم الشعر ولا يرسل ارسالا على
نسق وينب عليه اتباع القواعد
وترديد اللوازم ورمية الجرس في
المقابلة بين السطور) .

وراه ذواقة للجمال محبا للأزهار
والكرود والرياض والفرح حتى بلغ
من حبه الطبيعة انه كان يتخذ من
السفينة على بحيرة طبرية ، مبرا
يغبط منه للمستمعين على شاطئها
المشوش (كأننا يوقع كلامه على
هزات السفينة وصفات الموج وخفقات
النسيم) .

وراه جذابا بما يسطه من طمأنينة
وما يشيعه من حنان الطهر والقداسة .
وراه وديبا وأعلى ما بلغ الوداعة
فيه ذروته حين تصير رحمة
بالخاطئين والمذائير (وهي الرحمة
التي تبلغ الغاية حين تأتي من رسول
مبرا من الخطايا والشر)

والإنسان في صورته العليا عند
العقاد - من خلال المسيح - هو
الذي يجمع بين القوة والرحمة
في أحاب واحد فليست المثالية أن
يكون طرازا غير بشري ولكن المثالية
أن يكون بشرا يخضع لنواميس البشر
لم يجالذ الضعف الكاسي في الصفات
وينتصر عليه ما استطاع وحين
لم يستطع يكون الأمر قد جاوز حده
ألى الحد الذي ينشئ المعجز من القدرة
للا يكون حاجزا من لا يستطيع .

من هذا أن المسيح (الوديع
الرحيم كان يعرف الضعف حيث
تضيق الوداعة والرحمة) .

ومن هذا أن المسيح وهو من أصحاب
الرسالات بما تتطلبه الرسالات من
استبسال . كان يشكو حزنه وبه
حين أحرق به الخطر وأنه كان يدنو
إله أن يجتبه الكاس الذي هو وضيئ
أن يتجرعها (فليس الاندما على
الجهاد أن تتجدد النفس من طبيعتها

في وجه المخاوف والتألف ، وليس
محظور على النفس في سبيل الجهاد
أن تأخذ بالحيطة أو تلوذ بمن تحب
وتستمد المون من عواطف المحبين ،
وإنما المحظور عليها أن تخشى الخطر
على الجسد حيث تجب الخشية على
الروح وفي غير ذلك لا خشية ولا مخاطرة
ولا ملام) .

فالعقاد يدور حول الشخصية ويلف
طويلا بعين الملاحظة واذن مرهفة انه
يتسلط كل حرف يخرج من فمها في
سبيل الوقوف على سرها أي مفتاح
الشخصية ليدخل الى رحابها وشعابها
فانط به كل قول مستطوف أو تصرف
يحتل التلويح والتحليل .

وقد وجد هذا المفتاح في شخصية
المسيح في (ابتهاج) كان يرددها في
أخريات رسالته وهي قوله (اللهم
جئني هذه الكاس) لكن كما تريد
أنت لا كما أريد) .

لأنه يرى أن القاعدة الأساسية في
طبيعة الرسل هي أن الشك أخوف
ما يخافونه ، وإن استبقاء الإيمان
غاية ما ييؤونه وعلى ضوء هذا رأى
موضع الشبهة في نفس المسيح
(أن السلامة هي ما يريد ، وأن
التكول هو طريقه إلى اجتناب الكاس
فليكن مسيره إذن في غير هذا الطريق
ولكن التسليم هو طريق الإيمان) .

والعقاد يدرس الشخصية
الإنسانية بوجوده وعقله معا .
وعقله دائما منطقي استقرائي فهو
يؤمن ب (أطراف السن التكونية في
لحواث الإنسانية الكبرى فلا يحدث
طوب من أطوار الدين أو الدنيا إلا سبقت
مقدماته التي تمهد لحلوله ، وجاء
سريته في المالم على وفاق لوازمه
ودواعيه) .

حتى المصود التناوبية لها عنده
مفتاح هو هنا « آفاتها البارزة »
التي تكون علامة طريق ونقطة تحول .
وهو يتم بهسه الظاهرة اعتمادا
خاصا في سير الأنبياء وتاريخ
الرسالات .

ويبدو من استقراء كتابات العقاد

أن آفة كل عصر عنده هي انتقال
الحضارة من الداخل إلى الخارج
أو من النفس إلى الجسد فتصير إلى
(أشكال وقشور حيث لا جهر هناك
ولا لب) .

وهنا تقيم الرؤية أو تضخ ولكنها
في العالين تحلم بالخلاص .

وهنا يكون ظهور الرسل
أو المصلحين أو الأفاضل ضرورة يتفحصها
معصرهم ونتيجة نسيبها أن لم تكن
سبقتها بالفعل ، ومنذ أمد طويل ،
مقدمات .

والعقاد الذي له في ذهن الكثيرين
خاصة من لم يعرفوه من قرب صورة
قوية صارمة ، متجيه السماحة في
نفوس السجدة واللين والعلو يصدر
من الأقوياء القاديرين على العقاب .
ففي كتابه ميقرة المسيح كانت
سماحة السيد وأنانيته سر ميقريته
عند العقاد . . السانبيته القلوب التي
علمت ناسا في عصرها من دروس الحب
القدس ما لم تتلمه من دروس
العقاب .

والمثل عند العقاد : المرأة ..
المرأة التي كانت فحبة الضحايا
في ذلك العصر لأنها لم تول شعبة
الضحايا في كل عصر يقضى عليه البلخ
من جانب ويقتضى عليه الحرمان من
جانب آخر ويمن الربا في كلا الجانبين ؛
ولم تول في كل عصر كذلك العصر
تبوء بشقاء الفتنة على ألوانها لفتنة
الفرافة وفتنة الفاقة وفتنة الأسرة
المنحلة وفتنة الحرة التي تصف
باللغة والطمانينة ألزم ما يلزم المرأة
في كل زمان .

ونظرت تلك الفريسة التي لاحقتها
اللمنة أحقادا بعد أحقاب وأطبقت
عليها الفتنة في ذلك العصر خاصة
أكاما قروق أكام - فإذا (حسان
طوب يفيسر ضفعا وييجر كرها
ويصح اليأس من قرارة وجدانها ،
ويشيع الأمل في رحمة الله بين
جوانبها . فقلما درس من دروس
الحب التلمي ما لم تتلمه من دروس
العقاب في شريعة الناقلين وعوازين

مارسيل إيميه

الذي رافع

عن ..

رأس الآفرين

بالتقوى ، وليثرا يترقبون ولا يدرون
كيف يخرج من المأرق الذي دلفوه
اليه وهو يستمع إليهم ويخط بأصبعه
على الأرض حتى غرلوا من جليتهم
وسألهم ، لوقف ورد عليهم رباهم
لى وجوههم وكسر الشرك بقتنيه من
كلا طرفيه وهو يقول لهم (من كان منكم
بلا خطيئة فليقدم وليرمها بحجر) .
ما أدوع حديث المقاد بعد هذا
وأن طال الاستشهاد .

لا ينقض شريعة موسى ولا يدمى
نفيها ولا يجامل رباهم بل يدمهم
يحاولون الخلاص من الحسرة
والخجل بالزولفان .

وبقيت المرأة المسكنة واقفة
وحدها أمامه تسألها سؤال العارف ،
أين المستكن منك ، أما ذلك أحد ؟
فقال لا أحد أيها السيد فأرسلها
وهو يقول : ولا أنا أدريك فاذهبى
ولا تخطئى .

(نعم لا بد دينتها ولا يحسب عليه
انه لا دينتها فى تلك القضية ولو كان
هو قاضيا لأن المقاضى لا يدين بغير
شكوى وبغير شهود وبغير بيئة) .

الذكاء ووضاعة التفكير والتعبير
من علامات الشخصية التاريخية عند
المفسد فمبقرة المسيح ترى ، فيما
يرى ، فى الردود السريعة والأجوبة
المسكتة (التى تدل الى جانب أدلة
كثيرة على الشخصيات التاريخية) .

باشراقات الذكاء ونقضاء القلب
والضمير ألبت السيد المسيح وجوده
التاريخى وجلاله الأدبى وأن تجنبت
رسالته التشريع ولعدت فى سلطانه
الدنيا والدين .

هذا هو المسيح ومن بعده ، أى
« أحمد » ليكمل بالتشريع رسالة
السيد ويختم بالقرآن من وحى ربه ،
والحديث من هدى آذبه ، مطاء
التجيين لتبدأ مسيرة المبشرين
الاسلاميين .

دكتورة نعمات احمد فؤاد

المقسطين وبرزت على صفحة الزمن
فى ساعة من مساعات ذلك العصر
الجريح صورة مشرقة زالت شرائع
الهيكلى ، وزالت شرائع رومه ، وهى
باقية حالية : صورة الفجران مائلة فى
شخص الرسول الكريم وصورة التوبة
مائلة فى شخص فتاة مبيودة جنائية
على قدميه ، تسكب عليها الدمع
والطيب وتمسحهما بفدائر رأسها) .

حقبا من احب كثيرا فسر له
الكثير من خطاياهم كما قال السيد
ولكن المقاد حتى فى مواقف الطيبة
والسماحة يابى الا أن يقرنها بالذكاء
صائته المفضلة بين الصفات النوايغ
فبى لم يكتف بفجران' السيد لخطيئة
تسمح باعتنايه وتتملق بأهدائه ،
بل وقف وقفة الطول ، بموقف من
مواقف الذكاء والنفاذ نجح فيه
السيد ولعل متحذره الذين
(تعمدوا وهو فى الهيكلى أن يضطروه
الى موقف الحكم أو الكار الشريعة ،
فانقض عليه الكنية والفريسيون درسه
ومهم امرأة يدعولها الى وسط
الحلقة ، وراحوا يتعسايحون :
أيها المعلم هذه امرأة اخذت وهى
زنى ، ولقد أوصانا موسى أن نرجم
الزانية ، فماذا تقول انت ؟

ماذا يقول هو ؟ ما بالهم يسألونه
ويستأذونه وهو لا يملك أن يمنهم
لو ذهبوا بها الى قضائها ؟ أن الشرك
مكتشوف على وجه الأرض وليس منه
مخرج فيما حسبوا وخمنوا . أن
قال : أرحمونها فذلك حق الولاية
يدعيه ، وأن قال أطلقوها فذلك جريمة
موسى ينكرها فى قلب الهيكلى فكيف
الخلاص من جانبي الشرك ، ولو أنه
مكتشوف معروف .

سبق الى ظنهم كل خاطر الا أنه
ينتهى من القضية الى حل لا يدمى
به السلطة ولا ينكرها ولا ينساق فيه
الى مجاملة الرياء بالدين ، والكبرياء

السابعة عشرة من عمره ، عندما انتقل الى باريس .. غير أن هذا العمل الصحفي المبكر هو الذي فتح أمامه الفرصة عريضة وواسعة للعمل على الجبهة الأدبية بأجنحتها المختلفة ، ومستوياتها المتعددة .. بين المراقف الأحداث في سر حياته .. وبحث انقاص الذكريات في قصصه .. ودخول النفس البشرية في رواياته ..

ومن خلال ديوبورتاج صحفي كان إيميه يقوم بعمله في محطة قطار مدينة دول Dole التقى بأحد « الشبالين » .. ففسى الريبورتاج واختار « الشبال » بطلا لروايته الأولى « الغشيب يهتري » .. ثم كتب صيدا من الروايات أهمها « الفرساة الضفراء » .. و « شارع بدون اسم » .. و « الصورة الجميلة » .. و « روست روايات أخرى » ..

أما الرواية التي لم ينشرها ولم يرف بثفاصيلها أحد ، فقد

الأكاديمية ، ولم ينالوا أى تقدير رسمى ..

ومارسيل إيميه من هؤلاء الكتاب الذين لم يباوا بالتكريم والتقدير ، ولم يسعوا الى الشهرة والمجد ، ولم يتحايروا على الكسب الرخيص. لقد عاش لا مباليا بكل هذه الأشياء كما عاش حراً من أى قيد حتى ولو كان هذا القيد هو قيسد الحرية .

وهكذا كان يكتب إيميه .. يكتب ما يريد أن يكتبه ، لا ما يطلب اليه أن يكتبه .. أما الكسب فسمى مشروع لسد حاجته المادية ، وأما النجاح لهدف عزيز لأرضاه حاجته الروحية .. ولكنه في كلا الحالتين لم يكن دمويا بمقدار ما كان يعمل في قودة ولكن في يقين .

ومع هذا فان مارسيل إيميه الكاتب الذى حقق نجاحا فنيا بأعماله الأدبية لم يحقق أى نجاح في عمله الصحفي الذى بدأه وهو في

كما ولد بلا شهرة ولا شعجيج وقي أمية من اسميات شهر أكتوبر .. ففى أكتوبر ١٩٦٧ مات ، وفى أكتوبر ١٩٠٢ ولد .. وبين انصاريفين ، بين تلك الأعوام الخمسة والستين ، عاش مارسيل إيميه حياة أقل ما يقال فيها أنها كانت حياة خفية ومؤسفة .. فقد عالج القصة ومارس الرواية وكتب المسرحية .. كان يكتب في المساء ، في النهار كان يقطع شوارع مونمارتر حيث يسكن في شقته المنزلة ، يندس وسط المارة والبساتين يلتقط من بينهم مواقف قصصه وابطال رواياته وأفكاره مسرحياته .

كتب الكاتب الفرنسى الشهير جان اتوى يقول عقب وفاته : « بدون جائزة شرفية ، وبدون مندوب يسير في جنازته ، وبدون تحية عسكرية ، مات أكبر كاتب فرنسى ».

وكتب الناقد الفنى لمجلة « بارى مانش » بعد أن دأعه النيا : إذا كان الاحتفال الرسمى لم يتم المؤلف « رأس الآخرين » على الرغم من أنه يستحقه ، فان مكانته الأدبية ستبقى راسخة زمنا طويلا .

مات مارسيل إيميه في صمت ولكنه حظى بأرفع تكريم وأروع تحية ، من أصدقاء لم يرم في حياته ولم يعش معهم ، ولكنهم كانوا قد راوه وعاشوا معه بكل خلجات روحهم ونيفسات قلوبهم : انهم قرأه الممجين بقلمه المتلوقين لنفسه المؤمنين بفكره ..

وليس هذا كله الا دليلا على ان الأكاديمية ليست كل شيء في الأدب والفن ، بل ليست شيئا على الاخلاق في كثير من الحالات .. من هذه الحالات الصارخة نذكر مثالا بودلى ورامبو وفوليرين وهم أكبر ثلاثة شعراء فرنسيين شغلوا القسرون التاسع عشر أدبا وفنا ، ومع هذا لم تكرمهم



بدأت في نفس محطة مدينة دول واستمرت أحداثها تتابع حتى سقط القلم من يده في أسبوع ٢٣ أكتوبر من العام الذي مضى .. كانت البطلة في الثامنة عشرة ، حلوة وريquette وهائلة ، على طريقة جوليت .. ولكنها أصبحت بعد ذلك زوجة الكاتب الورق الجاد مارسيل إيميه. هذا الرجل الذي يشبه إلى حد بعيد الممثل الكبير الراحل باستر كيوتون .. يشبهه في جفنيه الغليظين وخديه العموديين .. ويشبهه كذلك في سمته وانطوائه وتشاؤمه ..

ولقد أخطأ النقاد عندما حاولوا أن يفسروا مارسيل إيميه إلى أجزاء ، لاستخلاص الروائي الرفيع من الروائي الشعبي من الكاتب الساخر من المؤلف المرحي .. فمارسيل إيميه هو دالمة مارسيل إيميه في كل هذه الجوانب الأدبية والفكرية معا .. فهو يسخر في رواياته كما يسخر في مسرحه ، وهو يفسح جو الريف إلى جانب الجسو الشعبي في رواياته ومسرحياته على السواء .

وإذا كانت أعماله تدور أحداثها في مواقع ثلاثة لا تتغير هي القرية والمدنية والعاصمة ، لذلك لأن حياته نفسها قد دارت في هذه الأماكن الثلاثة .. وهو إنما يستخدم هذه المواقع إطارا لأعماله لأنه يمتزجها كما اعتبرها مارسيل إيميه بروس من قبل امتدادا طبيعيا لوجوده بوجه عام أو لوجوده هو بوجه خاص ..

أما القرية فقد عرفها مارسيل إيميه يوم ولد .. ألها قرية جواني Jogny .. حيث كان أبوه يعمل طبيباً يبطريا مما أتاح للطفل فرصة رائدة يكتسب فيها أعلى الذكريات من الجياد الأسيلة .. الأصلية على الرغم من أنها لم تكن مربية .. ومن هنا خرجت رواية « الفرسسة الخضراء » .

وأما المدينة فقد انتقل إليها الفتى يوم التحق بمدرسة الليسيه . بمدينة دول .. تلك المدينة الهادئة التي كتب فيها معظم أعماله الروائية ..

وأما العاصمة فقد منحته مفتاح المرح .. منحه إياه بعد أن انتقل إليها نهائياً وتنقل بين أرجائها طويلاً وعرضاً ، ثم أرمى بكياته ووجداته في أحضان حي مونمارتر .. ذلك الحي المتيق الذي لا يعرف الظلام ولا الاظلام .. لضوء النهار يشهد في كل يوم حركة الحياة التي لا تهدأ .. وكل ليلة تشهد أضواء المرح التي لا تنطفئ ..

من هذا الحي خرجت أعمال مارسيل إيميه المسرحية لتطوف أحياء باريس ، ومن بعدها تطوف أنحاء فرنسا ، وأخيراً تطوف أرجاء العالم .. تطوفها بين طيات مجلة أو جلدتي كتاب أو فوق خشبة مسرح .. لكي تلقى في العلياء بعماني جديدة وقيم جديدة وأفكار جديدة عن الصالح والانسان وعلاقة كل بالآخرين ..

في هذا الحي أيضاً كتب مارسيل إيميه مندوباً متجولاً لأحدى شركات التأمين .. وصرافاً في أحد البنوك .. وبائلاً في أحد المحال التجارية .. ومشرفاً على تشغيل شرائط الأفلام في إحدى دور السينما .. ثم مخريراً صحفياً .. وأخيراً كاتباً متفرغاً للتأليف الروائي والمسرحي ..

وفي هذا الحي أيضاً كتب مارسيل إيميه أشهر مسرحياته « رأس الآخرين » Les têtes des autres .. كما كتب مسندداً من المسرحيات الناجحة ، في مقدمتها مسرحية « لوسيان والقصاب » و « كيكرومي » ثم لمان مسرحيات أخرى انتهى من آخرها قبل أن يورى التراب بلبلة

واحدة .. وكانت آخر كلمة خطها قلمه هي كلمة المرح التليسدية « يستدل الستار » .

وهكذا أسدل الستار على حياة مارسيل إيميه .. ليهود ويرتفع عن مسرحه .. ذلك المرح الذي لعب دوره السياسي والاجتماعي خلال الحرب المالية الثانية .. في أثناء الاحتلال وفي حركة المقاومة وفي معركة التحرير ..

ولم « رأس الآخرين » هي خير ما يمثل انجساره مارسيل إيميه الفكري والاجتماعي والنفس .. ذلك الانجسار التكاملي الذي يفرز مداره ومآسبه من خلال خيوط شائعة من التهمك والسخرية .. فان كان الكاتب قد اغتار القلب الكوميدي ليصب منه ولؤه الدرامية فذلك لكي يمرى أنفوس البشرية .. يعبرها وهي مبسطة متراخية أمام أعقد المواقف وأقسى الظروف ..

ومما كان المسرحية تدور حول بركة حكم عليه بالإعدام .. غير أن الظروف تطلق صراخه فيجد نفسه فجأة في بيت وكيل النيابة الذي أسلم رأسه لحبل المشنقة .. يجده في أحضان امرأة ، يكتشف أنها المرأة المايبرة التي أمضى معها ليلة الجريمة في أحد الفنادق .. ويدرك أنها كانت على علم بمحاكمته .. ولكنها فطنت موته على قسبها .. فهي عشيقة وكيل النيابة الذي يمهيا انتصاره في القضية .. كما أنها زوجة لوكيل نيابة آخر هو في الواقع صديق لعشيقها ..

وهكذا تتاح للمتهم الفرصة كاملة للانتقام من الرجل الذي أدانته بغير وجه حق .. ومن المرأة التي كان يبدها انتقاد حياته ، لكنه يكره أن يتحول إلى مجرم حقيقي وهو الفتى أرتيق مازف الجاز .. لأنه يفضل النجاة من حبل المشنقة عن طريق

الذين ساقوه اليها .. ولكن يؤكّد لوكيل النياية براءته يصف له معالم جسد تلك المرأة التي أمضى معها ليلة الجريمة .. يصفها له من الداخل .. فلا تملك المرأة إلا أن تعتسف بالحقبة ..

وأمام هذا اليقين القاطع ببراءة المتهم يجد وكيل النياية نفسه في حيرة مائلة .. هل يستمع الى قصته فيبركه التهم على حساب فضيحتة ولفضيحة عشيقته وزوجها وكيل النياية ، أم يدع قصته يغفل في نومه حتى لا يوقظ مجموعة تلك الفضائح متخلياً عن رأس هذا المتهم البريء ؟

وهنا يحاول وكيل النياية أن يصل الى قرار في حل هذه المادلة المضمرة الصعبة .. فيلجئ وكيل النياية - صديقه ولوج عشيقته - ليطلمع على الأمر ، وليتخذ ما قرّاراً موحداً أمام التهم الذي لا يطع في أكثر من الحياة ..

ويجئ الزوج المخدوع فلا يبدى اهتماماً بحياة الرجل في الوقت الذي يركز فيه اهتمامه على انتقاد شرفه وسمعة زوجته .. وعندما يخاطبه وكيل النياية بصوت الغمير ، يثور الزوج فاضحا زميله الذي لا يلبث أن يفصح بدوره .. فيتمرى الاثنان أمام التهم كما يتمرى القضاء كله أمام المتفرج ..

وبعد أن يشتبك الوكيلان بالأيدي يبيدتهما التهم الى رشدهما .. أما وكيل النياية المشفق فيستمد فصح القضاء ورجاله كحل للمشكلة .. وأما وكيل النياية الزوج فيبتدى الى حل وسط يقضى باخفاء التهم البريء حتى يتسم القبض على المجرم الحقيقي ..

ويسدل ستار الفصل الأول على هذه المواقف الجادة التي تكشف من فساد القضاء وهجر القانون ، ليرتفع ستار الفصل الثاني من الفصل

الذي يطور الحدث وهو التقرّب على الجرم الحقيقي واعتراؤه بالجريمة ..

فیر أن فالورن - التهم البريء - لا يطعن لصحة هذا الاتهام الجديد ، انه لا يوافق على انتقال برئه بانهام برئه آخر .. ولهذا لا يرضى بغير اعتراف وكيل النياية وعشيقته .. وهكذا تتمدد الأمور من جديد ويتنفي سر الحدث ..

وفي الفصل الثالث تصب روبرت كينا فالورن حتى تنظم منه ، وحتى تنجو من فضيحتها المتتطرة .. ولكن وكيل النياية ، عشيقها ، هو الذي يقع في هذا الكمين .. يرى الموت لأول مرة .. يراه في نظرات اثنين من السفاحين ، كما يراه في عبارة أحدهما له : « جئنا الى هنا خصيصاً لترسلك الى العالم الآخر .. العالم الذي لا توجد فيه أخطاء في القضاء » ..

ويتنفي هذا الفصل الثالث بلحظة التنوير .. فقد عرف فالورن من السفاحين اسم الجرم الحقيقي بعد أن اتضح أن التهم الجديد ، الذي اعترف ، كان بريئاً هو الآخر ..

وعندما نصل الى الفصل الأخير .. نسمع هذا الحوار بين فالورن ووكيل النياية الذي طالب برأسه :

فالورن : من السهل عليك إذن أن تتحال الى جانب الظلم ..

مايار : وما العمل ؟ هذا هو حكم الهيئة ..

فالورن : الحق والعدل إذن أمران قلما اتفقا !

مايار : وما العمل ! هذا هو خوفنا .. وإذا كنا قد فسدنا فلأنهم اقنونا ! لقد كانت الأرض مهياة حقا لينبت فيها هذا النبات الخبيث ..

وهكذا تنتهي هذه المسرحية التي تكشف في صراحة وجراحة قادرتين من الفساد التام الذي تفشى في أتحاف فرنسا أيام احتلال النازي لها ، وفي أعقاب تلك الحرب المالية الطاحنة ..

صحيح أن الكاتب قد اختار اسما خياليا لدولته الظالمة هو

« بولداي » ، وصحيح انه اختار أسلوبا حزليا لتخفيف حدة التوتر في المسرحية ، ولكن الصحيح أيضا انه كان يعنى فرنسا أثناء الاحتلال وفي اقبائه ، كما كان يناقش الفساد الذي قطع في انحائها مناقشة جذرية تمتد الى طبيعة النفس البشرية .. تلك الطبيعة « الأمارة بالسوء » المستخففة أمام متطلبات الحياة اليومية ودوافع المصلحة الشخصية ..

« أن الجرائم والمآثرات وفساد الأخلاق كلها انحرافات لا تثبت الا في الظلام » .. حقا وأن نتجج النوافذ على مصارعها ليدخل النور ، هو التحل الوحيد لتقويم النفس البشرية واصلاح المجتمع الانساني ..

وطي الرقم من التناقض والحزن ، ومن الكتابة والمثل ، ومن تلك الحالة الاختراكية التي كان يعيها إيميه ، لم يبد هذا الكاتب الملتزم من واقع عصره ، ومن المشكلات التي يعانيها أبناء هذا العصر ..

ولية كتب ثلاثة لایميه شاركت مشاركة ريادية فعالة في انتقاد وطنه من برائن النازية : « طريق الطلبة » الذي ظهر في أثناء الاحتلال النازي لينتهي المحتل الأجنبي الفاسد .. و « توافلنج » الذي سبق المقاومة الشعبية ليدعو الى اللود من حرية الوطن بكرامة الانسان .. و « اورانوس » الذي بشر بالتحريض قبل أن تنجح حركة المقاومة ، وقبل أن يسقط الحكم النازي ..

وفيما هذا ذلك فإن مارسيل إيميه يمد من أربع الكتاب الفرنسيين الذين ملكوا ناصية الحوار سواء في الرواية أو في المسرح .. حتى أن الكلمة المطبوعة ، كما قال أحد النقاد ، كتسب في كتبه وجودا يسمح لها بالحياة والحركة مما يدعو الى القول بأن مارسيل إيميه كاتب واقعي يعتكك بالواقع البشري والعصرى دون أن يتزلزل من واحد منهما ..

رؤى جديدة

في

معرض الحفر الفرنسي

هل حقا بدأ الحفر مرة أخرى
يشبوا مكانه بين شتى فروع الفن
الحديث ؟ .. تردد كثيرا هذا السؤال
في ذهني وأنا أشاهد لوحات من
الحفر الفرنسي المعاصر في القاهرة ..
والجح المهارة المطبقة في معالجة فن
حفر بأساليبه المختلفة .. ثم وأنا
أقرأ في الصحف والمجلات المالية أن
بعض القاعات في إنجلترا وفرنسا بدأت
تضم بالجمهور ككل .. وليس كطبقة



« مصارع الثيران » .. للفنان بوفيه

معينة تحب أن تمتلك .. اما حبا
في الفن .. واما حبا في الوضعة ..
واما حبا في الاقتناء .. ولا شك
أن هناك كثير من الجمهور العريض
لا يستطيع أن يقتنى لوحة أصلية ..
سواء كانت بالزيت أو بالجواش ..
أو حشوي كروكي .. إلا بمقتنيات
الجنيفيات .. وأحيانا بالآلاف ..
مما يحدد تماما طبقة المشتري ..
أما إذا أراد أحد من الجمهور العريض
شراء لوحة .. فليس أمامه إلا النسخ
التي تتأثر كثيرا بعملية الطباعة مهما
قلنا في الطباعة الحديثة ..

أما بالنسبة للحفر فالأمر يختلف

والحقيقة أن الواقع الذي يشعير
بالصدق والبساطة كثيرا ما أغرى
إيميه بأن ينشد من الجدران ويثوص
في قاع الناس ليخبرج بأبراهم
الدنيئة .. تلك الأسرار التي ، من
طول كتمانها وفرط غرابتها ، تبدو
كما لو كانت غربا من الخيال ..

ولذا تحولت معظم روايات إيميه
إلى أفلام سينمائية : « الصورة
الجهيلة » أخرجهما كلود هيمان
سنة ١٩٥٠ (متسلق الجدران) أخرجهما
جان بوييه سنة ٥١ (طريق الطلبة)
أخرجهما ميشيل بوارون سنة ٥٩ (
مائدة العديدين) أول أخرج لهنرى
فانزوى (الفرسة الخضراء) أخرجهما
كلود أوتون - لارا سنة ٥٩ (اجتياز
باريس) أخرجهما كلود أوتون - لارا
أيضا) .

وفي الوقت الذي ظهرت فيه
موجة « الرواية الجديدة » التي
تبحث أولا من « موضوع التعبير »
ثم تسمى بعد ذلك إلى « أسلوب
التعبير » ، نجد أن مارسيل إيميه
يدع « الموضوع » يختار « معجولة »
أو « أسلوبه » ..

لقد تمنى مارسيل إيميه للجنس
البشري حياة هائلة وأمنة فيها
بساطة القربة ولها حاضرة المدينة.
إلا أن أمنه لم تتحقق ، على الأقل
في حياته .. ولكن كلماته هي الكفيلة
وحدها بتحقيق أمانه ..

لقد مات الكاتب الذي دافع عن
رأس الآخرين ، وستبقى الكلمة
شاهد البات على العصر الذي عاش
فيه الكاتب .. عصر الإنسان الفرد
الذي يبحث عن وجوده الضائع
وسط زحام الآخرين !

فتحى العشري

ويعد قاساريلي من رواد ملعب الأوب آرت أو « الفن البصري » وإذا كنا نقول عنه أنه من الرواد .. فان الناقد الإنجليزي جون رسل يمدحه الأب القملي للأوب آرت .. فمدحه اللاتينيات .. وهو يتبرس بهذا النوع من الفن سواء في تصميماته للنسيج .. أو في لوحاته اللبسية بالخطوط المتعرجة .. التي تحقق نوعا من الحركة تقترب من تلك التي يمارسها الآن .. والواقع أننا إذا ما حاولنا تركيز النظر على لوحاته لشعرنا فلا بوجود حركة في التكوين وفي اللون .. إذ تفسد التكوينات اللونية وكأنها تقفز .. أو تمتد .. أو تقترب .. أو تتسع .. أو تنكمش .. والصحيح أن قاساريلي يضغ في اعتباره سيكولوجية الرؤية عند المتلقي .. ويستغل التناقض والتضاد والتزاوج بين الألوان الأصلية .. ثم حركة التذبذب بين الألوان هشير الأصلية .. واهتزاز شبكة الخطوط المنفذة .. والبناء المتحرك .. والحركة المرئية لعناصر التشكيل .. يستغل هذا كله بحيث توهم اللوحة المتلقي بأنها تهدر بالحركة والخفقان .. وقاساريلي في ذلك إنما يعجز في اللوحة بين مفهوم التصوير والنحت والعمارة .. وفي مدخل المروض يواجه المشاهد لوحة قاساريلي تصور علاقة منظمة بين **الدائرة والمربع** .. وقسلفة وجودها مما في بناء معماري .. أن المربع المستقر المحدد تماما يغلب باللون .. والدائرة المتحركة باستمرار ، والتي ترتد فوق المربع

البعيدة أي منذ القرن الرابع عشر تقريبا .. وفي بعضها الآخر تلاحظ الاهتمام بالساحة اللبسية كمصغر أساسي .. وهو ما يحاول الفنان الماصر أن يحققه وأن ينجح فيه .. وليس كل الفنانين المارضين من فرنسا .. بل أن بينهم من هو من اليابان .. ومن ألمانيا .. ومن إنجلترا .. ومن أسبانيا .. ومن روسيا .. ومن رومانيا .. ومن البرازيل .. ومن هنغاريا .. ومن الجزائر .. بعضهم ما زال متأثرا بأجواء بلاده .. يحمل لوحاته الذكرى العزيرة .. والبعض الآخر الجرف في تيار البيئة الجديدة التي يعيش فيها الآن .

والد الأوب آرت

وتسابق من بين اللوحات المروضة .. لوحات الفنان فيكتور فاساريلي الهنغاري الأصل .. ونرى لفاساريلي ثلاث لوحات (طباعة على الحرير بالألوان) .. وهي أحسدى طرق الطباعة التي نشأت في أوائل هذا القرن .. ويجعل بنا قبل أن نتكلم عن هذه اللوحات بالتفصيل .. أن نتكلم من فاساريلي كفنان يمثل اتجاهًا حديثًا .. لم يره جمهورنا إلا قليلا .. وعلى ما أذكر في المعرض الأمريكي الذي أقيم بالجزيرة حيث شاهدنا أعمال الفنان هنسرى بيرسون .. ويول براش .. وجون ماككوين .. الذين قدموا لنا « الأوب آرت » في أحدث صيحاته ..

كل الاختلاف .. ففى الإمكان الحصول على عدة نسخ من اللوحة الواحدة قد تصل إلى الأربعين أو الخمسين .. بنفس قوة اللوحة الأصلية .. دون تشويه يذكر في اللون أو في الخط ..

وفي إنجلترا وفرنسا .. فطن عدد من الفنانين .. وعدد من المؤسسات الصحفية وشركات الطباعة إلى أهمية الحفر في العصر الحديث .. فانشأت مثلا « مؤسسة كارولين » الصحفية التي اشتهرت منذ زمن طويل بطباعة الأعمال الفنية بحيث تكون في متناول الجمهور العادى .. ولحددت إيمان اللوحات برقم يبدأ من جنيبين ويصل إلى ثلاثين جنيها .. وانضم إلى المؤسسة مجموعة من الفنانين المشاهير رأبنا لبعضهم هنا في القاهرة أعمالا رائعة ورائدة في الفن .. مثل الفنان آلان دال .. وفيليب ساتون .. وهارولد كوهن ..

وحصلت عدة قاعات حشدو « مؤسسة كارولين » لعرضت « قاعة مالبرو » الشهيرة أعمالا للحفر بألوان زهيدة ولشاهير الفنانين من أمثال هنرى مود .. وماكس بيسل .. وسوزولاند .. وبين نيكلسون ..

وكان جميلا أن تهتم وزارة الثقافة بإطلاقنا على أعمال من فن الحفر الفرنسي الماصر .. ففى الشهر الماضى أقيم في القاهرة معرض كبير يمد من أهم المارض التي شاهدنا جمهور المعرض في القاهرة في النشرة الأخيرة .. يضم المعرض ١١٦ لوحة .. لـ ٣٦ فنانا .. تعرض معظمهم بفروع الفن المختلفة من تصوير .. ونحت .. وحفر .. وخزف .. كما أن معظم هؤلاء الفنانين قرأنا عنهم .. وشاهدنا لوحاتهم الطويلة في الكتب والمجلات .. وما نحن الآن نرى نسخا من أعمالهم في الحفر .

ونلاحظ في هذا المعرض خمسة اتجاهات في فن الحفر .. مثلا نلاحظ أن بعض اللوحات تهتم بالخط كمصغر أساسي في اللوحة .. وهو ما كان غالبا على فن الحفر في القرون



فيها من التشويه ما لم يمد يدها
دائرة كاملة .. أي أن الحركة متكافئة
بين المربع والدائرة . وبالتالي
المساحات مربعة .. وقد تحقق هذا
الانسجام الرائع بين ألوان كانت
تبدو في نظر التقليديين الألوان متنافرة
وتتحقق الحركة الوهمية في البناء
المعماري ، وفي تكوين الألوان واختيارها
في لوحته « كازار أيجساي »
و « كازار سلي » فيبينا تشد احداها
المتلقى الى داخل اللوحة جاذبة
نظره بالضرورة (التكوين واللون) الى
مركز الصورة .. تجد الأخرى تجعل
المتلقى يتوه بنظرانه في أرجاء اللوحة ..
أثنا تصبى بالحسرة .. وتشت
صينيه .. والواقع أن فاساريلي هنا
أثما يرغم المشاهد على تتبع البناء
واللون الموضوع وفقا لسار متعدد
ومقنود .

بيكاسو .. الأسطورة

وإذا كانت هذه اللوحات تمثل
انجها بعينه في الفن هو الأب آرث.
فأنا : بد في الأرض انجها أخرى ..
مثل السودانية .. والتجريدية ..
والواقعية .. والتكعيبية ..

أما بيكاسو أسطورة العصر
الحديث فله سبع لوحات جميعها
طباعة على نسج .. وتوشع جميعها
امتزاج القيمة الجمالية للخط
بالقيمة الجمالية للمساحة اللونية ..
أن الخط يتلوى بدنيمايكسية
ورشاقة .. واللون يغور بدنيمايكسية
هائلة .. ليجور هسده الحركة
الضارية بين الحيوان والإنسان ..
« في مصارعة الثيران » .. إلا أن
هذا الإبداع بالانسانانية سرعان
ما يتحول الى هدوء ودعة ، والمصخب
سرعان ما يصبح حركة رشيقية بين
الثور والمصارع .. تقترب من حركات
الباليتو .. واللوحة في عمومها توضح
جراة بيكاسو الدائمة في الخط
ثم جراته الشديدة في استخدام
التقسيمات اللونية .

ثم تأتي لوحة الخط والتعبير في
لوحته « چاكين » .. و « امرأتان

بالقرب من الثالثة » .. احداها
صفراء متوحجة .. تقابلها مساحة من
الأسفر البراق .. والتي ترمز الى
الثالثة .. إلا أنها مع ذلك لا تنتظر
لها .. أما المرأة الأخرى فهي تنتظر
من الثالثة ، لكن اللون البني في
أحدى درجاته الباردة يرفض علاقة
المرأة المضمونة بالتألدة .. والواقع
أن الثالثة تلعب هنا دورا هاما في
التشكيل .. وفي المضمون .. أنها
بقعة صفراء متألدة تجذب نظره
المتلقى .. وتجمعه بفكر مع هاتين
المرأتين أويهم بفكره في عالم آخر
مشحون بالأمل والحياة ..

ميرد .. الطفولة

ويجربنا الفنان الأسباني جون ميرد
الى عالم الطفولة .. الى سحر الطفل
وعذوبته وقليلته .. ولكن الذي
يمسك بآخرة الحفر (الأعمال التي
يعرضها ميرد حفر بالسؤال الكاوية)
فنان كبير .. وفي الحفر .. كما في
التصوير .. يحتفظ اللون بشاعريته
وفنانيته وعمقه .. كما أن الخط
المتلقى الملب في لوحات ميرد
المرونة هنا يكاد يتحرك محددا شيئا
بعينه .. شيئا بسيطا وسادجا ..
سرعان ما يلتقي بسادجته ليصبح رمزا
عميقا .. وأحيانا يصبح موضعا في
حد ذاته .. فالظلال في لوحته
« دلاق » قد تكون شيئا واضحا
للعين .. ولكنها بالنسبة للعقل تثير
أشياء مختلفة كل الاختلاف . وفي
لوحته « امرأة وعصفور » يبدو الحوار
في أنف درجاته التشكيلية والمضمونية
سواء بين الخط المتحرك وبقعة اللون
الثلاثة ومرونة الفراغ الموسيقي
ومع ذلك فهي تشبه الأعمال للفنولية
التي يطرأها الطفل بسادجة على
حائط أو يرسمها بمقوية على ورقة ..
أنها في الحق لوحة طيبة بالدفء
والثبات والحياة ..

شاجال .. الفنان التائه

جولة أخرى في المرش الكبير ..
الألوان الوردية تتلألأ من عيسد
كالسحر .. أنه هو بأسلوبه المتفرد
الميز .. شاجال .. بخيالاه ..

بموضه .. وتصوله .. أنه شاجال
« الصور الطائر » أمير الأساطير ..
رسم البراءة السعيدة .. وأرض
الأحلام .. أن لوحاته لا تعترف بفصل
زمني أو مكاني .. ولا بهاجر بين
الشعور والأشعور .. ولهذا الفنان
الروسي الكبير أربعة أعمال من الطباعة
على الحجر (ليتوجراف) يتضح فيها
استقلاله الذاتي عن مواله الفنانين
الأخرى .. والتي تهدر من حوله في
باريس .. أنه جاد .. ومخلص ..
وأمين لأرض أحلامه .. ولقولكورية
وطنه .. أن شاجال يقتل الواقعية
التقليدية ولكن لكي يبني عالما آخر
عالما ينبت من داخله بتكنيكس
جديد .. فالطبيعة في نظره لا يمكن أن
توجد بدون الميناليزيتا .. لذلك
تحررت أعماله من قوانين الواقع ..
وحواجز العناصر .

أن شاجال لا يفسخ إلا لشعوره ..
فألوانه الوردية في « الصور الوردية
.. وتعدد الألوان .. الأخرى ..
الأحمر .. الأزرق .. البنفسج في
لوحته « أثناء للزهور من بين الأناناس »
تداع فضل هذاب الحياة اليومية
وتنمو .. القلق والتوتر .. لكي
تحتفظ : براءة شالية تجلي في المطالبة
بالم آخر .. عالم جيسل ونقي
وخالص .

والواقع أننا لا نكاد نميز فارقا
كبيرا في الأسلوب بين لوحاته ..
.. فلو أنه .. لقد استطاع أن يحقق
في لوحاته المحفورة نفس اللون
الشاعري السحري الذي حققه في
لوحاته الزيتية .. أننا نستطيع أن
نقول من شاجال أنه عاشق للون ..
وأنه اكتشف القيمة التعبيرية للون ،
كما اكتشف القيمة التعبيرية لتسويه
الخط .

من الشعر الى الثورة

ومن الجو الشاعري الساحر ..
ننتقل الى عالم التسو .. الى
الخطوط الحادة العنيفة .. الى أعمال
بولار بوفيه .. وهي عبارة من ثلاثة
لوحات (.. خدش بالإبرة) .. ونحن
نعرف جميعا أن الحفر بالإبرة يساهم

الفنان من شمس بلاده الأم .. شمس
الجزائري .

وهناك في المرش وحتين تميران
عن مفهوم الأرض عند اثنين من
الفنانين .. أحدهما هو أدولف لويث
بيزا .. والثاني هو روبير كامى ..
وضع روبير كامى المفهوم الكروي
للأرض .. في شكل الدائرة .. فجايت
اللوحه وحى (حفر بالآل ميل) وبها
أربع دوائر تتدرج في الصغر .. لكي
توحى بالبرودة والصفوح .. أما الفنان
لويث بيزا .. فقد جعل الأرض في
لوحة تبدو ساخنة .. منصهرة ..
وكانها بوقعة مليئة بالمساحن .. أما
الدائرة المتفتحة فتوحى بما في الأرض
من أسرار قوية ولكنها غامضة .

وبعد .. فهذه جولة سرية في
معرض فن الحفر القرنى الماضى ..
وإذا كان لنا أن نقول شيئا .. فهو
رجاء .. لوزارة الثقافة .. أن تقدم
لنا من همسده الفاضل الكثير ..
ولا تقتصر على أعمال الحفر ..
فما زلنا نتمنى رؤية الأعمال التى
أثرت في تاريخ الفن صومعا .. مهما
كان أسلوبها .. نحتا أو تصويرا أو
خطا .. فنعد أضره قليلة خرجت
أهم كنوزنا الى العالم .. ونحن ننتظر
أن نرى أيضا أهم كنوز العالم ..
لا لكي نقصد .. ولكن .. لكي
ندرك .. ونرى .

روضة سليم

ولكن الصراع بين السمك في لوحته
« حياة السمك الصغير » إنما يوحى
في الوقت نفسه بالصراع بين البشر .

ومن بين المدارس الحديثة ..
تشهدنا مهارة ماريو كافاتي في أسلوبه
الكلاسيكى الذى يتضح في احتماله
بالتجسيد .. وفي تحديده خط
الأفق .. وتشرنا أيضا مهارة ميشيل
سبرى في معالجه لوحه « اللدبسة كبرى »
بأكاديمية فنية مرهقة ..

ويتم دونواييه سميجونوا
بالطبيعة .. فهو يتخلل على الأشجار
كثيرا من معالم الإنسانية .. فتبدو
الأشجار في تكوينها الصام كإنسان
طويل .. ينحن .. تبدو أيضا كما
لو كانت الشخصية جاءت من عالم
خيالى غريب .. حتى أن البقر اللذيق
والملق في لوحته « البقي » يبدو
طويلا إنشائيا كأشخاص مبعث ..
والحق أن الحيوانات والأشجار
أصبحت منه بشرا .

فنان من الجزائر

وإذا كان الفنان فيوريني قد
عاش في باريس طويلا .. إلا أنه قد
ولد في الجزائر .. وما زالت لوحاته
تحمل من جو الجزائر الشيء الكثير
والكثير جدا .. فالجزائر شرقية ..
لذلك تحولت المشفحات عند فيوريني
الى خطوط عريضة تقترب كثيرا من
الخط العربي ، فضلا عما في لوحاته
من نسوع اللون وحراره مما استمده

الفنان على أضواء ميزة جمالية فريدة
على الخط .. تتضح في لوحاته
المعروفة « مصارع الثيران » ..
« سمك » .. « فندق اليريد » ..
وفيها جميعا نلاحظ معمارية البناء ..
وعندسة التكوين .. وقوة الخط
وجماله .. فضلا عن الاهتمام بالأبعاد ..
وإذا كان بيكاسو قد جعل
مصارع الثيران عتيقا أحيانا وأحيانا
يشبه لأب الباليه في رشاقة
الحركة .. وثى الجسو المام لحلبة
المصارعة والذى يشبه تقديم الطقوس
الدينية .. فإن بوليه في لوحة واحدة
يحمل وجه المصارع .. كل فكرة من
المصارعة .. فالخطوط تأسية متينة ..
واللامح حادة صارمة .. والغموض
تحمل كل ما في أعماق الإنسانية ..
فهى متكررة .. ولكنها مستسلمة لغيرها
المحتوم ، وفي لوحته « فندق اليريد »
يرسم .. بوليه الفندق والشارع ..
ولكن بلا ناس ولا زلازل .. لقد اختفى
الناس .. وهاجر الزلازل .. وبقي
الفندق مهجورا .. وأعمدة الكهرباء
وحيدة .. والشارع خاليا .. أن
الوحدة تهم المكان .. وبوليه في كل
أعماله يجبرنا على احترام الخط
ولأكيد فاعلمته كنصر أساسى في لوحاته
المحفورة ..

سيرة ياليد اندريه ماسون

وإذا كنا نشعر بقسوة الخط في
أعمال بوليه .. فإن الفنان أندريه
ماسون يجبرنا على احترام الشاعرية
والرقة في معالجه الخط .. ومن خلال
هذا كله يمتحننا الشعور بحساسيته
المرهقة تجاه دراما الوجود الإنسانى ..
وعلاقة الكائنات الحية ببعضها ..
اليمضى ، لذلك فهو يفكر دائما وهو
يقع الشخص أمام عينيه .. ثم وهو
يقدر علاقته بكافة الأشياء الأخرى ..
وأخيرا وهو يبحث عن الشيء الذى
يشره والذى يجعله يتصرف ويعانى ..
وفي لوحته « عشيقان تحت لبة سماء
متألقة النجوم » تبدو الفنايية
والشاعرية في أقصى اتساعها .. كما
يبدو سحر اللون والسيماه وتألقه ..
في الوردى والأزرق .. والأصفر ..
ثم في الخط الأسود الفنايى الرقيق ..

« مصارع
الثيران » ..
للننان بيكاسو



صناعة تفتت على فنون التعبير
الأخرى .

على أن السينما تعرض إحيانا
لأعمال روائية أو مسرحية تعجز
هنا قواعد الأعداد المألوفة أو بمعنى
أصح تعجز عنها طاقة التعبير الفني
بالصورة المرئية « حتى الآن » .

وليس ذلك لأن قدرة التعبير الفني
بالصورة المرئية تعالي مجزا بذاتها ،
وانما العجز كامن في أسلوب التعبير
أي الإخراج (لأن هذه الأعمال
الروائية أو المسرحية تكون ذات بناء
فني نوعي خاص جدا ، محكم ودقيق
ومقتود على قدر الهدف الرسوم .
مثل ذلك مسرحية « الكراسي »
ليونيسكو لو حاولت السينما أعدادها
أو « في انتظار جود » لكن لم للعب
بمعنا ، وأدبنا المعاصر يتبع مثالا
واضحاً هو ثلاثية نجيب محفوظ .
ولنتفحص من جملها الثاني « قصر
الشفوق » مادة لنا طالما أنها تحولت
إلى صصور متحركة عرضت على
الجامع .

من البداية يجب أن نعرف هدف
الثلاثية ، ثم لتبين كيف تحقق فنيا .
تبدأ هذه الرواية الضخمة مع أسرة
أحمد عبد الجواد تحكي لنا قصة
حياتها وما اعتورها من أحداث
وما صادفها من مشكلات ، ثم تخرج
بنا إلى ابنه البكر ياسين وقصته ،
وأميته زوجة أحمد عبد الجواد
الثالثة التي تكاد تكون رمزا للذرة
المصرية التقليدية من أمهاتها ، وكذلك
فهمي التي افتتلت الانجليز ، وكامل
وموكله الفكرى غير المتزم ، وخديجة
و عيشة وزوجها ومن بعدهما دريما
من الأبناء والأحفاد وعلى الأخص أحمد
عبد المنعم . ومن خلال هذا العرض
البنواري المتسرع الجنبات نشهد
حياة ثلاثة أجيال كاملة بما فيها من
سرامات وما تمثله من اتجاهات فكرية
وسياسية واجتماعية ، تمتد على
زمن يقع بين حالتين بارزتين في
التاريخ المعاصر هما العصور الأولى
والعصور الثانية . فان بحثت من

ماذا في قصر الشوق ؟!

أخيرا عرض فيلم « قصر الشوق »

ان جاز أن يسمى فلما لم شاهدنا
في عرض خاص فيلم يونغ تشوك
الروس « الحرب والسلام » من
رواية تولستوي . مع انه ليس لغة
علاقة بالمرء بين الصور المتحركة « قصر
الشفوق » وفيلم « الحرب والسلام »
الا انهما يشيران مشكلة مزمنة بين
السينما والأدب ، هي مشكلة الأعداد
السينمائية .

اذ يندر في (صناعة) السينما ،
أن يتمكن مخرج من نقل رواية
أو مسرحية إلى صور مرئية . نقلا
حولها أمينا مع النص ، مع ما يؤدي
إليه النقل الحسرى من مأخذ على
امكانيات المخرج ابداعيا فيما يختص
بأسالته في الاضافة إلى التراث
الإنساني (أذ انه في هذه الحالة
لا يضيف عملا فنيا جديدا ، وانما
يسيد بناء عمل قائم بالفعل) وأسباب
هذه الندرة متعددة ، ويمكن اجمالها
في ثلاث نقاط أساسية ، أولاها تمود
إلى الطبيعة الجمالية للغة السينمائية
ومدى قدرتها من خلال المخرج
وكاتب السيناريو على استيعاب
وتجسيد مضمون مصاغ في لغة جمالية
مختلفة رواية كانت أم مسرحية أما
التفطنان الآخرين : صناعة السينما
وفلجتها - حتى الآن على قنيتها
بمعناها الجمالي ، لم جماهيرتها ،
فهما على الأرجح (في ظروف السينما
الراهضة) أكثر حسما في تكييف
أسلوب الأعداد ومداها في استيعاب
جوهر النص المقبول . تلك عوامل
تحكم عملية الأعداد السينمائية حذنا
واضافة . ومعيار التقييم في النهاية
هو القيمة الفنية للفيلم كعمل مستقل
من النص الأصلي ان أمكن الاستقلال ،
علما بأن عملية الأعداد هذه تعتبر
مأخضا على السينما يجعل منها

أن تعمل السينما عندما يصح
المتنولوج حساساً في إبراز حسود
الشخصية وتحقيق أهدافها ؟

في هذه الحالة أسأله شيء واحد:
الترجمة الدقيقة من طريق معادل
سينمائي لتكتيك ألبنة الروائي دون
تناول من تفصيلية واحدة من تفصيلات
الرواية . ذلك مطلب عسير حقاً لكن
ليس له بديل سوى اعتماد قيمة
الرواية . وهذا ما حدث بالفعل
مغنايا إليه أن حسن الإمام حولها
إلى عرش جنسى رخيص لا يليق
بمخرج مثله . في هذا الفيلم التقطنا
تماماً ذلك التوازن الدقيق في تكوين
الشخصيات وعلى ملائمتها بالأحداث ،
فتشخصية أحمد عبد الجواد استهوت
المخرج في جانب واحد منها فغلب عليها
بشكل واضح هو الجانب الجنسي
فبعد أن "رأه" في البيت يستمع إلى
ابنته كمال يقفئ إليه برغبته في
الاحتكاك بالمعلمين العليا التي نجحوا في
الكلوريات ينصرف إلى متجره حيث
يتوافد عليه رفقاء الأتس محمد مفت
وعلى جسد الرحيم وإبراهيم الفار
ينثرونه على نجاح ابنته ، ثم ينتهزونها
فرصة لدعوته إلى مجلس النساء ،
لقد صار النحون على فهمي في غير
محله بعد خمس سنوات من مصرعه
ويصود الرجل إلى مجلس اللسق
ويسمون ليلة رجوعه بـ"جوع الشيخ" ،

الرواية وهي التي تقوم بخلق الأحداث
في فاطميا مع الواقع . يشهد على
مخرج من المتنولوج والفسود .
والمتنولوج فقلب خاصة في تجسيد
البعد الداخلي للشخصيات والذي
يستمد عناصره من البيئة الاجتماعية
بنتاقضاتها وتقاليدها وعاداتها ثم
العنصر البيولوجي الذي يتضح في
أنف كمال مثلاً . . ثم من الأفكار
السائدة في مجتمع هذه الفترة .

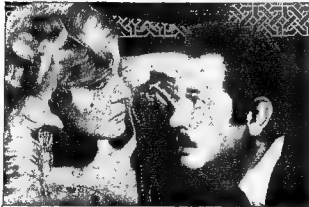
الآن إذا أرادت السينما أن
تجمل من هذه الرواية قليلاً فليها
أن تنقلها بعد الفرها دون حذف
أو إضافة بل أكاد أقول لولا الحذف
من المستحيل . أن تترجم كل لفظ
فيها . ذلك أن أي تغيير في البناء
سواء كان في حالته أو شخصية
يهدمه ويهدم الهدف منه ، وأي تغيير
في البناء يهدم البناء والهدف مما .
وقد يبدو هذا غريباً في أذهان البعض
من المثقفين في بلدنا بصناعة السينما
أو قل فن السينما تجاوزاً ، لكن
الغريبة قد ترايلهم أو هي مزاولتهم
بالتأكيد أو أنهم أخذوا هذه الرواية
الطليحة مأخذاً جاداً أو موضوعاً .

لكن كيف للسينما أن تجعل منها
فيلمًا ؟؟

فالكاتب أحفل في تكتيكه بالمتنولوج
والرد منه بالحادثة . وماذا يمكن

قصة أساسية تناولها أجزاء الرواية
الثلاث بالألماء والتطور ، لما وجدت
من أول وحلة شيئاً ، لكن لابد من أن
توجد قصة رئيسية هي بدون شك
قصة أسرة أحمد عبد الجواد .
وهي تعرض لنا حياة شخصيات
مختلفة ومتنوعة أشد التنوع بروز في
حركتها المتسدة على هذا الزمن
الطويل كل جوانب الحياة في المجتمع
المصري في الفترة المذكورة ، ومن ثم
فإن البطل الرئيس هنا هو المجتمع
المصري إذ لا يمكن أن يكون أحمد
عبد الجواد لأن ثمة أبطالاً آخرين
في مستواه تماماً ، هناك ياسين وهناك
كمال وهناك أحمد وهناك عبد المنعم
وهناك مريم ثم زبونة وأمنية والحدث
الرئيسي الذي يسلك هؤلاء جميعاً في
خط الرواية الشخصية هو ما يقفله
بهم سير الزمن . هو « التفتيش
الحتمي » الذي لا مهرب منه طيلة أن
الحياة لا تنقطع عن الحركة والتجديد
في الجزء الأول من الثلاثية نرى حدود
شخصية أحمد عبد الجواد داخل
بيته وبين الناس وبين أسدق الأتس.
كذلك يربنا الكاتب بدييات اتجاه
ياسين إلى عالم النساء وزواجه
الأول ثم خلال الخط الوطني تستعيد
الأذهان ثورة ١٩ ومصرع فهمي الوفدي
برصاص الإنجليز . أما الجزء الثاني
أو موضوع الفيلم فيسرد وقائع جرت
في حياة ثلاثة من شخصيات هذه
الأسرة : أحمد عبد الجواد وياسين
وكمال غير أن هذه الشخصيات الثلاث
تستوعب في سيرتها شخصيات أخرى
أدنى في الأهمية : مريم وأما بهيجة ،
زبيدة وجليظة ثم زبونة ، وهابدة
وحسنية شداد وحسن سليم وأسماعيل
لطيف وفؤاد الحزازي ووالده وحلة
الأتس محمد مفت وعلى عبد الرحيم
وإبراهيم الفار . كل من هؤلاء
له مكان محدد بقياس فني دقيق
في سياق الممثل الروائي . بحيث
لو استأنفت شخصية منها لآت عدم
جانب من جوانب الصورة الشاملة
أو قلت قيمته على الأقل وتكتيك تجنب
محفوظ في البناء الفني للشخصيات

شاهد من الفيلم



ثم لا يلبث المخرج أن يفرّد مشهداً طويلاً للموامة . تكوينه يكشف عن الهدف منه . فبينما يتكون مجلس الألس في الرواية من زبيدة وجلييلة وزنوبة المودة والأصدقاء الأربعة يسبح المخرج في العوامة تحتاً موسيقياً ورافقتين ، تائبان حركات رخيصة خاصة تلك الرافعة التي تلتصق قدمها بصدها في محاولة سبوتية



ي . شاهين . أو السيد أحمد عبد الجواد

لا يزال شحكات الجماهير . ويمد الليل بالساحرين لنرى ناذية لطفي (زنوبة) ترقص رقصة تنم عن دعوة سسافرة إلى جنس بذيء . أن استنهاض شهوات الجماهير هدف واضح لهذا المشهد ، بينما هو في الرواية يرسم طوراً حياً وحيوياً من أطوار حياة أحمد عبد الجواد ، إذ يضمه في صراع الهم حزين مع

الزمن ، صراع يدفعه طيشاً إلى تكوين علاقة غير متكافئة مع زنوبة الغالية الشابة ، ونلغس طسؤال هذا الصراع جزئاً دقيقتاً خائراً وراء الحركة النفسية للشخصية يطفو حيناً ولمتصه نشوة الخمر حيناً آخر . يبدو ذلك منذ أول لقاء بينه وبين زبيدة وجلييلة بعد غيبة خمس سنوات . كان رايحة لأول مرة في « القبض قلبه وفتر حماسه » لأنه رأى فيها شيئاً لم يألّفه من قبل لكنه يشعر به الآن ، شيء « إلى متناول الشعور

أقرب منه إلى متناول الحسى » . أن هيئ زبيدة « تمسك روحاً خائياً رقم ما يكشفه من لآله براق يستغنى حيناً وراء الابتسام واللمب ثم يبين على حقيقته فيما بين ذلك » فتقرأ فيه نى الشباب أنه الرأه الصامت . أجل لمة تفسر لا ينكر ، مهي الأمس ، وليس اليوم كالأمس ، لا زبيدة بوبيدة ولا جلييلة بجلييلة وليس لمة ما يستحق الفامرة . . ثم عناداً خائراً مع الزمن غامر مع زنوبة الشابة فهل كان يريد استنفاد شبابه من الآلى لا محالة ؟ أم كان يريد أن يتنصن مخلوق « لم يكن من الهين عليه أن يسلم بأول هزيمة تلحقه في حياته القرامية الطويلة » كان لذلك رجح شديد الأثر في قلبه وخياله وكان يتور كلما لمس له مقلته بأن الشباب قد ولى ، متزاً بقوته وجماله وحيويته « فتوهم لفترة أنه كفه لماضرة زنوبة الغالية لكلل لها حياة وردنة وعوامة خاصة وملابس افرتكية ، لكن هذا لا يكتفيها فهم تريد « حياة مطمئنة في ظل الحلال » . متدلل وقمت الرواية في حياة السيد أحمد عبد الجواد : فهو لا يمكنه أن يتزوجها ، ماذا يقول لاهله والناس الذين يجلونه ويحترمونه ؟ صراع قائل رهيب ينتهى بشيء واحد هو التصار ياسين وقولر بوبولة ثم يتحول لنشبه « دع الرواية في يد ياسين » ثم « عاهد نفسك ألا تستلط الزمن من حسابك بعد الآن » .

هذا بعد واحد في حياة هذه

الشخصية أوداد منه المؤلف أن يبرز شغف الزمن على الإنسان ، ولم يكن يهدف منه إلى تزوين الانحسراف الجنسي . على أن الفيلم قد استغل بعداً أساسياً في شخصية أحمد عبد الجواد . أو هو لم يحاول تعميقه وإراءه ذلك هو الجانب الذى يلاقي به الناس والأهل والأصحاب والجيران . ذلك الجانب الورع الجليل الذى وضع في موقفه من علاج خلاف ابنته عاتلة مع حماتها ، وهو ماحله الفيلم .

الحقيقة أنها شخصية مزدوجة ، تتمسك بالفضيحة وتصلبى الفرائض وترعى آداب المجتمع محسرة على أمانة الوجة المسكينة في تقديسها للرجل ، أن ترى العالم الخارجى إلا من خلال خصائص المشربة . احساناً منه لها ونأياً بها عن الرذيلة . وهو بعد ذلك وبالرفم منه يرتاد وجه البركة ودرب طياب ويمارش زنوبة ومن قبلها شجاع زبيدة وجلييلة . ثنائية ذات دلالة حضارية أكيدة ، ترجع بلورها إلى مفهوم عصر الحرير ، وهى تعكس مأساة الرجل المصرى منذ زمن بعيد ، ومع ذلك فهذه الثنائية ما زالت تمتد البناء عبر الأجيال ، بل هى متعددة في داخل معظمنا . متمثلة في ذلك الموقف المتناقض من المرأة حتى الآن . ان عظمة هذه الشخصية ترجع إلى أنها تفننا أمام جانب من جوانب النفس نحاول الهروب قدر المستطاع .

أما شخصية كمال فقد مسخت مسخاً مؤسفاً ، إذ ركز الفيلم على علاقته بمأيدة فحسب دون التطور مع شخصيته في طوري لكرها المتباينين ؛ بل دون التمرس في فكر هذه الشخصية إطلاقاً . فكان تناوله لها تناولها ملودرمياً ، جعل من الشاب عاشقاً خاب مسماه فراح يتدب حظه ، مفرقاً أحزانه في الخمر والنساء ، ففقد الفيلم بذلك على جانب أساسى من أهداف الرواية ، إذ ان شخصيته ثبتت إلى الحياة خطاً عظيم الدلالة في تطور لكرنا المصرى مع بداية القرن

الحالي ومع أول تأثرا بالنهج العلمى والفلسفات المادية الوافدة من أوروبا، تأثرا شبه علمى . يتصور كمال من الايمان الرومانسى العلقى بخلود الحب والله والوطنية ، الى الاتحاد واعتناق الفلسفة واتخاذ العلم منهجا والمثل الأعلى غاية ، وهو في تطوره هذا يكشف من مرحلة مراعاة في تطور الفكر المصرى المعاصر ، لم تتجاوز سلبية مترددة لا منتجية .

ان حب كمال لمائدة ، يتسم برومانسية مفرطة ، ثابتة من صميم بنائها الفكرى . فهو يمدد الحب وليس ذاتها على ان « فة اسباب وإن دقت وخفيت ، بينها وبين الدين والروح والخلق والفلسفة » . لكن المشقة القاسية فيها غيره ، تحب حسن سليم ابن المستشار ومع انه لم يكن يطعم فيها ، الا انه يتساءل « من اين جاء ذلك الفارق إذن بين ابن المستشار وابن التجار؟ كيف كان جل حظ احدهما ان يمدد الميود على حين يتزوج الآخر منه ؟! ليس هذا الزواج آية على ان هؤلاء القوم من طينة غير طينة البشر الا ؟ ، لكن هذا الزواج يورثه حزننا عميقا وقد يكون « ايمان القوى من حوزته وعمده » الا انه يشمر مع ذلك بانه « فحبة اعتداء منكر تأمر به عليه القدر وقانون الوارثة ونظام الطبقات وعابدة وحسن سليم وقوة خفية لم يشأ ان يسبها ، وترامى له شخصه المتسمى وهو يقف وحده امام هذه القوى مجتمعة وجرحه ينزق فلا يظفر بأى ولم يجد ما يرد به على هذا الاعتداء الا لوعة مكبوتة حرمت من الافصاح » لكنه افصح منها فيما بعد . فلم يمدد الحب خالدا ولا المحبوبة وراد المثل بل يمكن بحثه وتحليله وزواله في وقت من الاوقات، والمحبوبة تزوج وتنداح بطنها وتتكور مثل بقية النساء . كان يعيش في وهم والآن يتبدد الوهم معه يتبدد الاله والدين ولا يمود باقيا سوى قراءات نعمة في الفلسفة المادية والعلوم . العالم إذن لايد ان يشكل مثلنا حاما العلم والفلسفة والتشعل

الأعلى ، وحياته سيركسها للانسانية جماء للحق والخير والجمال ، والوطنية فضيلة وهي في حقيقتها انسانية محلية وكراهية ضرورية لتجاوز تنوع من الدفاع عن النفس. حاول كمال ان يتخلص مما هو محلى او جزئى الى ما هو كلى او انسانى وهو في هذا يمارس دورا غير ملتزم يتفق تماما مع طبيعته السلبية .

من هذا التحليل لشخصية كمال تجيب على أى مدى مسغها القيم بل مسح بها الأرض وخان الهدف واسام الى مصر اكثر مما اسماء الى الشخصية او الى نجيب محفوظ .

على ان هذه الشخصية تعتمد في بنائها الروائى على المونولوج غالبا ، ولعله من الصبر جدا على السبنا ان تجد له معادلا لم يترك كوتسيف مناجيات هاملت كما هي ، فلم ينطع ان يحصل الفاظ شكسبير الى لغة السبنا !!

اما شخصية ياسين فلقد لانت هوى موابيا . لدى كاتب السيناريو والمخرج فامنا في ايرال انحلانا ، وهما لكانا في عالم النساء ، على نحو لم يدع لياسين فرصة نفس فيها بانسانيته وكأله دابة خالية من أى غير ، بينما تراه يحدث نفسه في الرواية قائلا عن زواجه من مريم « دعوت ورامها عامسا لم ملتها في اسابيع فما التعاسة ان لم تكن هذا ؟ .. ومع ذلك نوهمت بانه ستظفر بعبادة زوجية سعيدة ما اعظم أبلك وما احركك ! لم تستطع ان تكون مثله ودواؤه ان تكون مثله » .

لقد عجز السيناريو عن ايجاد للمعدل السينمائى للجانب الداخلى للشخصيات فأفقدنا توازنه الدقيق وبالتالي اخل البناء في جملته ولم تعد الرواية تمثل جانبيا من مجتمع مصر وإنما حائيا من خيال صائنى القلم .

والمخرج مع ذلك لم يكن متمكنا في تنفيذ ما استبقاه لنسا من فئات الرواية ، فقد افقرت كاميرا الى

لتجسيد حضوة العلاقة بين الموشوع والصبركة فانطبع ببناء المشاهد باستاتيكية استفادت من عناصر الانارة التى زحمت تكويناته ، وقد بدت هذه الاستاتيكية واضحة في عديد من المشاهد التى خلت من الاشارة منها مشهد احتفال العائلة بنجاح كمال والأطفال يتقون في الخلفية يحملهم سكون تام غريب ، كذلك مشهد لقاء كمال مع عابدة وهو يؤكد لها برأيه خروج قصورها . ومشاهد الكشف وأخرى غيرها .

ولمة ملاحظة هامة على التصوير، وتتحصر في توزيع الاضاءة . ان الإلزام المصرى لم تستطع حتى الآن ان تجعل من الاضاءة ولوبايا التصوير عاملا فعالا في بناء الفيلم بناء دراميا، ونضارى ما حدث في قصر الشوق هو خلق جو غريب من الواقع ، أساسه فوضف الوجوه وجربلتها تكوين التلطات .

وأخيرا لقد كان تمثيل عبد النعم إبراهيم بارعا عميقا فامنا كميديا به دائما . أما يحيى شاهين فقد اسبح على أدائه افتتاحا زائدا ، خرج به عن حدود الشخصية فكانت شخصية غير مقننة خاصة في مشهد تعصيده المدرسة التى سيلتحق بها كمال . ولعل نور الشريف له الفضل في ان هذا أول ادواره ، لكننا نود ان نثير الى تلك العصبية التى كان يفرج بها الفاظ : لنحور ، وخسكو خاصة في رقصها المسف واللاذن التى يمتلئ .

اما نادية لطفي فقد أدت دورا لا يليق بها بأى حال من الأحوال خاصة في رقصها المسف واللاذن الذى تلوكه في قمها والخلاعة البادية في أدائها والجسدة تجسيدا خفيفا اسام الى الدور اكثر مما إزاده .

ان فيلم « قصر الشوق » لا يمكن ان يسمى فيلما الا على سبيل التجاوز او الجواز ، لانه في حقيقته نوه تتراوح بين الصور المتحركة وبين مدم الوعى بأبعاد الفن السينمائى شكلا ومضمونا ورسالة .

فتحي فرج

على التزييت .. وراوية العاصي

« على التزييت » التي استوحاها من السيرة المروفة بهذا الاسم . ولكي نفهم مدى أهمية الدور الذي يلعبه فاروق خورشيد فوق هذه الأرض يجب أن نلم الملة سريعة ببعض المجهودات التي بذلت في هذا السبيل . فالحق انه ليست هذه أول مرة تستهوي السيرة الشعبية كاتباً عربياً أو غربياً ، فبالإضافة إلى الدراسات الطويلة التي كتبها المستشرقون عن الميثولوجيا العربية بوجه عام ، والسيرة وألف ليلة وليلة بوجه خاص نرى



ش . خورشيد

كذلك هديداً من كتاب الغرب ينهلون من هذا التراث اللد أصعلاً شامخة . ويمكن أن نذهب إلى أبعد من هذا فنؤكد أن تراثنا الشعبي وأن ظل عنذنا كما مجالاً لفترة طويلة إلا أنه توغل في عصب شوامخ الأعمال الأدبية والفنية العظيمة ، وفي الكلاسيكيات التي كان لها شأن كبير في البنيان الفني لصير ازدهار الفنون والآداب . نستطيع أن نقول باختصار أن قصصنا الشعبي على وجه التحديد كان — ومازال — معيناً لا ينضب اقترب منه الإبداع الأوربي كثيراً من آيات الخلق والابتكار .

ولعل مما يؤسف له حقاً أن يكون حظ هذا التراث لدينا قليلاً جداً . فلم يهتم به سوى عدد من

يعتبر الأستاذ فاروق خورشيد، في تقديرى ، أهم المهتمين بدراسة السيرة الشعبية وبإعادة بثها إلى الوجود الأدبي وذلك منذ فترة طويلة . ليستولى عليه هذا الاهتمام حتى ليصبح اسمه مقروناً في الأذهان باسم السيرة .. والقائد الأصواء عليها .. وفي كتابتها .. والحق أنه ساهم في هذا المجال البكر بمسديد من الدراسات أهمها كتابته القيم « أصواء على السيرة الشعبية » وكتاب « فن كتابة السيرة الشعبية » . الذي ألفه بالاشتراك مع الدكتور محمود لهنى .

ولأن السيرة الشعبية تعتبر بالفعل أرضاً خصبة لم تنجح إليها الأنظار في بلادنا إلا قريباً ، لذا نرى فاروق خورشيد يسارع فيستغلها خير استغلال ، فلا يكتفى بالدراسات وإنما يبالغها بالخلق والابتكار وإعادة بثها إلى الوجود في فوب مصرى قشيب . ولأولنا نذكر روايته الطويلة التي صدرت في أربع أجزاء مقسمة إلى قسمين : « سيف بن ذي يزن » ، « ومغامرات سيف بن ذي يزن » التي حصلت على جوائز الدولة التشجيعية ، والتي حصلت من قبل — كمرة شسمية متداوله بين العامة — على ما هو أكبر من الجائزة ، وتمنى به ذلك الدويوع الذي احتسب من قلوب العامة مكاناً بلغ حد الإيمان الراسخ لا مجرد الإعجاب والتفاعل مع أحداثها .. نفس الكلمة التي للسيرة الشعبية موما وللشهرة منها بوجه خاص مثل سيرة « عنترة » و « الهلالية » ، و « الكاهن بجرس » .

أحياء التراث الشعبي

وخلال الأيام القليلة الماضية طلع علينا فاروق خورشيد بروايته الثانية

الكتاب يعد على أصابع اليد الواحدة، فإذ كان بعض الدارسين الأساتذة قد تقبوا فيه من رسائل جامعية ودراسات ضافية ، فإن هذه الترجمات والرسائل ليست في تناول القارئ العربي ، وإذا كان بعض أدبائنا قد قاموا بمحاولات لإعادة صياغة بعض قصصنا الشعبي، فإنها لم تكن سوى مجرد محاولات أصابت حظا قليلا من النجاح ولم يبق لها إلا أهميتها التاريخية مشفوعة بما يدل فيها من جهد لقوى ومشكورة على سلامة اتجاهها ، ولا يهوننا في هذا المجال أن نسلج للاستاذ **محمد فريد أبو حديد** لفعل الانجاء الى أحياء الكثير من قصصنا الشعبي منها أبو الفوارس متنترة ابن شداد والمهلل سيد بني دبيعة وجحا وأبو نواس . صحيح أن الشاعر **أحمد شوقي** سبقه بمسرحية متنترة ثم تلاه القصاص **محمود تيمور** بمسرحية « حواء الخالدة » إلا أنه من الواضح أن المسألة بالنسبة لفريد أبو حديد لم تكن مجرد البحث عن موضوع يصلح للكتابة لكي تستهويه مسيرة متنترة مثلا ، إنما كانت مسألة اتجاه جسد مخلص نحو أحياء التراث الشعبي .

متنترة

نحن مثلنا نرى « متنترة » **شوقي** مجرد « فكرة » متنافسة مع نفسها على ربح المؤلف . حاول كتابها أن يجعلها تصطبغ بمشكلات لها من الأفكار لكي تعبر في النهاية عن قضية مثالية بعمق هي قضية « الحكم » على طبع المرأة لحظة الاختيار ، و « الإلزام » بأنها تبتلى الى الرجل الخشن الجسود وأن كان أسودا خاليا من الوسامة الشكلية . وخلال البحث عن حثيات الحكم في هذه القضية ضاعت شخصية « متنترة » بكل مدلولاتها وإيماداتها وإبعادها وارتباطاتها بوجدانات الجماهير ، كما ضاعت شخصية « عيلة » وبقية الشخصيات الأخرى. ولم يكن غريبا بعد ذلك أن تتحول السيرة الشعبية الثرية بمكانات

الخلق والإبداع الفني الى ما يشبه النظرية الرياضية مع أنها وبالأسف مكتوبة شعرا !! وما أهد الشعر عن « التنظيم العقلي » .

ولم يكن غريبا أيضا أن تتدرج كل المفاهيم الاجتماعية المتطيرة التي تحفل بها السيرة . على أن القريب فعلا أن شاعرنا البجل يسبح نفسه بتغيير ، أو بمعنى أدق تزييف بعض المواقف الإنسانية الرائعة فيحولها عن غرضها الأصلي بما يخدم فكره أو قضيته . من ذلك مثلا أن متنترة يستجيب للمشاركة في القتال حين يدعو أبوه شداد ، لا لأن إياه وعده بالاعتراف بأبوه على الألا كما ورد في السيرة ، وإنما حينما يأتيه الخبر بأن « عيلة » مأسورة لدى الأعداء . فضلا عن ذلك أنه ليس في تاريخ « متنترة » ولا في سيرته الشعبية ما يتطابق مع ما ورد في المسرحية من مطومات ، أي أن المسرحية لم تتوزم بالتاريخ ولا بالسيره وإنما استعمرت شخصيتي متنترة وعيلة فقط وما يفلقهما من سحر أسطوري في أذهان العامة .

حواء الخالدة

أما مسرحية « حواء الخالدة » لتيمور فهي مسرحية سلمية النية والطوية لم يقصد بها المؤلف « سودا » لا سمح الله . أنه كذلك يستعير اسمي متنترة وعيلة لم ينسج عليها مسرحية على غرار شمشون ودليلة وما شابهها . ليرثها في النهاية كيف يمكن أن يحول الرجل الى العوبة في يد المرأة وكيف أن المرأة - من جهة أخرى - يمكن أن تسيطر على الرجل وبذلك تنكس الآلة ويصبح الخضوع والضعف الانثوي الرقيق مسيطرا على الخشونة والقوة والشجاعة في امتى صورها . وبناء على هذه الفكرة يبني المؤلف شخصيته من جديد بناء زوادم معها ويخدمها ويدلل عليها . وقس على ذلك بقية التفاصيل الداخلية ، أنها كلها موطئة ، تحتشد الى بعضها فتصوّر غرور عيلة وجبروتها وخطورتها .

وإذا كان المؤلف قد عقد لواء البطولة في المسرحية لعيلة دون متنترة من أجل « البات » قضيتة المذكورة ، فإن ذلك يجر على فكره كثيرا من أخطاءه ، إذ على الأقل يفقدها أهميتها لأنها قضية سبق صدور الحكم فيها من قبل وأصبحت قضية مسلما بها منذ طردت حواء آدم من الجنة الى أن قفت دليلا على فشنون . الخ مشاهير أهل النهوى .

ولسنا نعتريش على أن يعالج المؤلف هذه القضية ، إلا أن ما يلقننا فعلا هو أن اختياره لهاتين الشخصيتين لم يكن سليما لأنه حوّلها من غرضها الأصلي وفصلهما عن « البيئة الموضوعية » الرسومة لهما في السيرة وفي وجدانات الناس ، فكانه برغم محافظته على الجوهر الصحراوي وما شاكل ذلك ، ينتزع شخصيتين معينتين من بيئتهما ليؤدمهما في بيئة أخرى ربما تكون أوروبية وغريبة منهما . . وقد غاب عن المؤلف أن جمال مثل هذه الشخصيات إنما يمكن في ارتباطها القصوى ببيئتها الموضوعية قبل بيئتهما العائلية . لعل هذه المحاولة تثبت فشل نظرية « القبايل » شخصية معينة للتدبير بها من مؤلف آخر ما لم تكن منقولة بكل ملابسها ومكوناتها الشخصية التي جعلت منها . . شخصية ، صلتها كيت وكيت .

أبو الفوارس

فإذا التقينا **يأبى الفوارس** لفريد أبو حديد، وضمانا إبدعنا على محاولة مخلصه لخلق شيء ذي بآل من سيرة متنترة . أن المؤلف يحاول بث شخصية « متنترة » الى الوجود الأدبي . فنراه يتسلم بما جاء في السيرة ويأخذ منها لم يعيد صياغة ما أخذ ، بأسلوبه الخاص ، نحى فكان راوي السيرة الشعبية بعينه فيتحول الأعلام على سن القلم الى كلمات جديدة هي كلمات المؤلف . أنه يسرد بلسان الراوي القديم ، ويحكى . . والمهددة على الراوي . إلا أنه يستعز من مؤلف السيرة بأنه

الزوان والإنفلتات من أية قبضة
نحاول الإمساك به .

والدور الذي يقوم به فاروق خورشيد أكثر من مجرد إعادة الصياغة . إنه دور يمكن أن يخلع عليه بمت « رواية العصر » .. أي أنه يعيد إلينا بمت السير الشعبية لا بأسلوب العصر وحده ولا بتفكير اليوم الراهن لحسب وإنما من خلال الحالة الاجتماعية والسياسية الراهنة وكذلك من وجهة نظر اللحظة الحاضرة التي نعيشها بكل ما يطرأ داخلها من أبعاد ومعطيات مختلفة . وفوق ذلك فهو يلمس مكونات السيرة الفنية أو جزئيات الموضوعية بريشة حرية خيالية تحيلها إلى عمل روائي مصري مقتنع تماماً ، حتى ليصبح عنمر « الغنزايا » المروج في بعض السير وخاصة في سيف بن ذي يزن عنصراً مقبولاً منطقاً .

ولعل ما يثير الإعجاب بمحاولات فاروق خورشيد أن السيرة الشعبية بالنسبة له لا تعتبر « عادة خام » ينسج منها عمله الروائي المصري وإنما تحسين أنها زاده وشاعه ، وأنه تثيرها وامتص روحيتها ففرمت في ملكته الإبداعية وأينتج عملاً جديداً كل الجدة ، لدرجة أنك تحس خلال قراءة العمل أن هذا الكاتب لا يكتب عن شخصيات تاريخية مثلاً أو يربح السائر الكثيف من حقبة معينة ، كما لا تحس كذلك بأنه لا يصف لك عالماً أسطورياً خرافياً يظل عليه من فوق اثنان الكتب الصفراء . وإنما تحس بأن هذه الشخصيات وهذه الحيات موجودة بالفعل ولملومة وأنها ابنة اليوم وقرينة الأسس وصاحبة قضية المساءة ولست أجد للتعبير عن هذه الظاهرة البشرية أفضل من تعبیر الناقد جلال الشري الذي يلخص به مفهومه النقدي - ولعله يسمح لي باستعارته لاحكام على فاروق خورشيد بأنه في محاولاته هذه يجمع بين .. « الأصالة » .. والمعاصرة » .

خيري شلبي

والتاريخي بل أنه يحدد دوره منذ البداية في صراحة ويوضح بأن عمله الروائي هذا مطابق « أو قريب عن فن القصة الحديث شكلاً ومضموناً ، مع الحرص على بعض السمات والملاح الأصلية التي تحفظ نكهة الأصل » . وهو في كل من قصتي : حمزة المبرب والصحيح يثير امتداداً لأسلوب محمد فريد أبو حديد ، أنه يأخذ قطعاً أو موقفاً معيناً ثم يطور حوله ويطوره ليقول في **النهاية** معنى ما موجود بالعمل الأصلي .

على الزريق

غير أن محاولة فاروق خورشيد تمثّل بأنه يكتب العمل ككل متكامل لا ينفى علينا ما في رواية سيف بن ذي يزن من جهد كبير ملحوظ . واعتقد أن نفس الجهد لا ينفى علينا أيضاً في رواية على الزريق التي نشرت في جزئين طويلين . وهي رواية تصور حياة القاهرة في العصر المملوكي ، وتنتقد وتشرح ، وتندد بالفساد الاجتماعية لذاك العصر حيث توغل الفساد في جميع الأجهزة وبخاصة جهاز الحكم ولم يعد هناك قانون يحمي الحياة من قانون السلب والفرسة . وحتى السلطة الحاكمة لم تكن الا مجموعة من اللصوص قطاع الطرق ، بل ان تفوقهم في اللصوصية والسلب هو الذي أوصلهم الى كراسي الحكم .

وتبرز شخصية « على الزريق » وسط هذا التيه الذي يحكمه قانون القاب .. فيتفوق على الجميع بمهارة نادرة ويحصل على منصب دوك بندان (رئيس الشرطة) ويصبح عليه بمسألة أن يحافظ على منصبه ، ، بالتمسك في الحيل والتفنن في النصب والكيد يحمي لصوصيته من بقية اللصوص التبرصين به وبمنصبيه الدوائر .

الفساد يحارب نفسه بنفسه ومن داخله تنشأ التناقضات الموضوعية ، ومن داخل هذه التناقضات تنشأ الصراعات الكثيرة الموهلة : ويسمى « على الزريق » لأنه كان يتفنى في

خسائر مرده ينتهي بالشخصيات جانباً وعلى حيدة لكي يفسح في أعينها ويشرح ويطل لنا أسباب ودوافع التصرفات الكائنة خلف سلوك كل منهم . بالإضافة إلى ذلك ترى المؤلف يخلق من شخصية شبيب نقبها لشخصية « عنتر » في الجوهر الداخلي لكل منهما وكذلك في المثل والقيم الخاصة بكل منهما ، ثم من طريق الاحتكاك بينهما يلتقي كثيراً من الضوء على أعماق عنتر . وما يؤخذ للمؤلف أنه حافظ على شخصية عنتر بكل إيماءها التاريخية والاسطورية . ولعل الأهم من ذلك أن المؤلف يقدم لنا بمضمون « عنتر » قيمة اجتماعية وسياسية هامة جداً وهي أن الفرد في أي مجتمع إذا لم يعطه المجتمع حقوقه الانسانية أصبح غير ملتزم بأي واجبات تجاه هذا المجتمع ؛ امنتي حقوقي كفرد ، كإنسان حر أولاً ، ثم بعد ذلك طالباً بالواجبات وبالعدل من الجماعة . وهذه القيمة الرقيقة ليست من وضع الأستاذ فريد أبو حديد ولكنها من كثير من القيم التي نتحدث بها السيرة الأصلية ، كل ما هنالك أن ركز عليها وبرزها وأبرها .

حمزة العرب

ويحدد حذو الأستاذ فريد أبو حديد الأستاذ عباس خفر ، ليعتبر قصة « حمزة العرب » المستوحاة من سيرة « حمزة البهلوان » لم يتبها بقصة « الصحيح » المستوحاة من سيرة الاميرة « ذات الهمة » وهي على التحديد تتناول قطعاً واحداً من هذه السيرة الطويلة جداً هو فطاع المقدمة الوانسة في حواراً ستة أجزاء من السيرة والتي تدور حول شخصية « الصحيح » فارس بنى كلاب الذي توج ملكاً على المبرب على يد أمير المؤمنين عبد الملك بن مروان ، ولشهد في هذا القطع أحداث العصر الجاهلي حتى حكم مروان بن الحكم في العصر الاموي . والاستشلال عباس خفر لم يبعد كثيراً عن الأصل الاسطوري



مجلة
الفكر المعاصر

فهرس

مارس ١٩٦٧ - فبراير ١٩٦٨

٢٥

ان حريتنا بالسوم هي اختيارنا الحر ان نناضل لتصبح احراراً نحن في هذا العصر في قفص حديدى ، فيجب ان نتحدد لنحطم القفصين ، ولكي نكتسب الحق في التألم على من يناضلون ، معركتهم من اجل الحرية .

يبدو انه في مصر قد حلت لحظة النضج بالنسبة الى الطبقات التي كانت خاضعة ومستغلة ومعزومة ، بحيث اصبح في وسعها ، من خلال حركة شاملة ، ان تحل بالفعل محل الطبقات الفنية السابقة .

ارجو للشعب المعمرى ان يواصل دوره منصرفاً نورياً في العالم الافريقى وفي العالم كله ، كما ارجو له طول النفس الذى يبدو انه لديه بالفعل ، لبناء الاشتراكية في مصر .

جان بول سارتر

٣١

ان اسرائيل في حقيقة امرها تريد ان تباعد بين اليهود وديانتهم مصطنعة لهم مؤلفاً سياسياً دنوبوا صرفاً .

يؤمن العرب بان حياة الانسان روحية ومادية معا ولا سبيل الى الفصل بينهما فكلتاها ضرورى للقيام المجتمع السليم .

يجب ان تنتقل وحدة الامة العربية ووحدة العصر العربى ، من مرحلة الايمان الى مرحلة العمل المستمر .

اذا اخلفت التجربة في الفن ، لذلك لان طريقة الاداء وحدها لا تكون محورا للعمل الفنى ، لأن الفكرة هي حلقة الاتصال بين الفنان والجمهور .

٢٦

يريد فكرنا العربى المعاصر ان يقيم بناءه على دعامتين : ثقافة عربية اصيلة تنبثق ، وثقافة غربية حديثة تستعار بحيث يتلاقى المعصران في وحدة واحدة .

يحاول سارتر في مرحلته الاخيرة ان يضع الفرد المعصر في اطار ماركسى فيجتصم بذلك الوعى الفردى مع الالتزام تجاه المجتمع .

يثور الشعر الحديث على ظواهر التناقض ليعرض كل ما في عصره من تناقضات ، فهو في غموضه البديل الواحد للصمت او للكذب .

ان الالة ركيزة اساسية في بناء الحضارة المعاصرة ، ولا سبيل الى فن صادق يصور عصرنا اذا تجاهلها الفنان .

٣٢

انه لحال على المواطن ان يتخمس ريس الصواب وهو مستقبله . الذى هو بصدد بنائه الا اذا جعل من نفسه جزءا من عصره .

ان نمو الشخصية البشرية يتطلب اولا احساس الفرد بمسئوليته الاخلاقية امام نفسه وامام المجتمع الذى يعيش فيه .

كانت ثورة اكتوبر الاشتراكية الكبرى فربة هزّت دعائم الرأسمالية ثم تبعها حركات التحرر الوطنى الاشتراكية فانت عليها .

اذا كان لابد للشعر لكى يكون دعوة ان يحتفن قضية ويبلغ رسالة فلا بد له لكلا يصصح دعاية الا يقع في هوة الخطافية والمباشرة .

٢٧

ان يكون الكاتب جديراً بالعصر الذى يعيش فيه الا اذا وجهه موهبته كلها نحو مبادئ عصره العظيمة : مبادئ الحرية والتقدم والسلام .

ان الكاتب في افريقيا وآسيا هو بالطبيعة جزء من طبيعة التحول الافريقى الآسيوى ، فهو بالضرورة ملتزم بقيم الحرية والعدالة والمساواة .

ان ادب القوة هو الزم لنا ، وان ادب الضعف لا يغيد غير المسكين طليئاً ، ان من ينشدون فنا لا وطن له ، يمسون ولا فن لهم ولا وطن .

٣٣

اننا نفكر التلكنه بقول غيرنا سواء اكانت هي عقول الغربين ام اكانت هي عقول الافريقيين ففى كلتا الحالتين تكون ابواقا لا تنبض بالحياة .

ليست الصهيونية عقيدة دينية بل هي حركة سياسية قامت اساسا للدور على حركة سياسية هي معاداة السامية .

الحقيقة الوحيدة الصلبة في مجتمع النضال . هي وجود المناضلين انفسهم وجودا تنعدم فيه المسافات الفاصلة بين الافراد ليصبح الكل في الواحد والواحد في الكل .

ان زيادة السكان عطلنا كعاد تفتن خسرات الانتاج بحيث يتعدل الدخول في عصر الصناعة الثقيلة وهي المرحلة الضرورية لتثبيت دعائم الانتاج .

● لا قيمة للمبادئ إلا إذا انتقل بها الإنسان إلى مجال التطبيق ، وما التطبيق إلا انجاز قائم على الظروف الموضوعية مكانا وزمانا .

● أن تقدم العلم وارتفاع المستوى المعيشي يكادان يكونان متلازمين حيثما ولما ، فلم يتقدم العلم إلا في عصر ازدهرت فيه ظروف المعيشة ، ولم تدهر هذه الظروف إلا ومعها تقدم في العلم .

● كلما اقتضت ظروف الحضارة أن ينطس من طبيعة الإنسان جانباً لحساب جانب تفتح أن يخرج للناس فيلسوف إنساني يعيد للإنسان توازنه المفقود .

● الفنان الملتزم هو الفنان المشروع ، فالن الذي لا يحمل فكرة ، ولا يهتم بقيمته ، ولا ينصر الإنسان ليس من الفن في شيء .

● الآراء التي يستنقها أصحابها بحرارة العاطفة هي دائما الآراء التي تولد على أساس متين ، فالعاطفة المتأججة هي مقياس ما يهوى صاحبها من الاقتناع على بارأله .

● أن الزيادة من العلم في حد ذاتها لا تكفل وحدها أي تقدم حقيقي ، يرغم أنها تهبط لنا أحد العناصر التي لا بد منها للتقدم .

● لم تشهد الكنيسة أمة لها من الفضائل ما تملكه كل أمة بنفسها ، ولا أمة لها من الرذائل ما تملكه كل أمة بغيرها .

● خلاص العالم مرهون بالإيمان والشجاعة ، الإيمان بالفضل والشجاعة في إعلان ما يظهر العقل على أنه الحق .

● أن تلقى غير محدودة بهذا التحالف القائد للعمل الوطني ، للفلاحين والعمال والجنود والمثقفين والراسمالية الوطنية ، أن وحدته وتماسكه والتفاعل الخلاق داخل أطار هذه الوحدة قادر على أن يصنع - بالعمل وبالمثل الجاد والعمل الشاق كما قلت أكثر من مرة - معجزات ضخمة في هذا البلد ، ليكون قوة لنفسه ولأمته العربية ولحركة الثورة الوطنية ، وللسلام العالمي القائم على العدل .

● أن الشعوب لا تفتح وتقوى ويشهد ساعدتها بالانتصارات وحدها ، بل وبالحسن أيضا وبقدرة على أن تحتل الحن ، ونحمد الله على أن شعبنا قادر بك ومنك لأن يجعل من رجعة اليوم نصرا مبينا ، كما تواتت انتصاراته معكم وبكم من قبل . (من خطاب رئيس مجلس الأمة)

● أن الفا وللازمة سنة تنظر إليها من جبال فلسطين ووديانها وهضابها ، تهيب بنا من المساجد والكنائس ، تنادينا من ثالث الحرمين ، من مقارة بيت لحم ، من كنيسة القيامة - أن ذودوا من أرض العروبة ومقدساتها .

● استطاع اليهود أن يقيموا في أمريكا دولة داخل الدولة ، وأن يتزعموا لانقسام مرات التوجيه والقيادة في أجهزة الحكومة وفي منظمات الشعب على السواء .

● ليس العمل الفني مجرد حدس يلعب في عقل الفنان ، وإنما هو حدس يتجلى في مادة هي الكلمات أو الألوان أو الأحيار .

● كانت إسرائيل في ١٩٥٦ مغلوب قط يستدرج الفريسة لقبضة الصياد ، أما في ١٩٦٧ فهي حصان طروادة يستتر فيه الاستعمار الجديد .

● لابد لنا اليوم من برنامج شامل شعاره : الكرامة فوق الحياة ذاتها ، ودولة القوة قبل دولة الرفاهية ، ومجتمع الثار قبل مجتمع الخدمات .

● لم تكن الحياة المادية في مصر قبل الثورة مسارية للحياة الفكرية فيها ، فبدأت الثورة ودفعتها دفعة بحيث توازى . وأصبح المجتمع في تقدمه وحدة عضوية متكاملة .

● أن مصير الإنسانية مرهون بمصير الآسيويين والأفريقيين على أن مصر هؤلاء بدوره هو لمره ما يصنعونه لأنفسهم بالنسبهم .

● أن شعور المرء بأنه مداهج فيمن حوله وما حوله هو الذي يفرج مكنون نفسه من محبة ومن رحمة ، فالإنسان يدرك جوهر الحياة عندما يفنى ذاته في الآخرين .

● ليس العلم الاشتراكي صيغة جامدة لا تنمو مع الزمن ولا تتغير مع الأحداث ، بل هو كيان حي يتطور مع كل ثورة جديدة .

● ليس للإنسان الفرد وجود بغير الآخرين وبغير العالم المحيط به ، فمن طريق الصلة بالدينا وبالناس يشعر الإنسان بوجوده .

● ليس للإنسان مجرد معدة تكتلر بالطعام ، وإنما هو كذلك بل وفوق ذلك روح تنفد بإيمانها بالكلل العليا من حق وخير وجمال .

١

٣٦	• • • • •	قبس من فلسفة غاندى	أبابانت
٣٥	• • • • •	مصطفى محمود ورائحة الدم	أبراهيم سعبان
٣٤	• • • • •	نظرة الى الكشف الصوفى	أبو الوفا التفتازانى
٣١	• • • • •	الفردية فى المجتمع الحديث	أحمد فؤاد الأهوانى
٣١	• • • • •	الإستعمار صانع التخلف الإقتصادى	أحمد فؤاد بليغ
٣٢	• • • • •	رأسمالية القرن العشرين	
٣٥	• • • • •	سيف وأنلى بين التجريد والتشخيص	
٣٠	• • • • •	فكرة التشويه فى الفن الحديث	أحمد فؤاد سليم
٣٦	• • • • •	أزمة الرواية فى أدبنا المعاصر	
٢٨	• • • • •	أزمة القصة القصيرة فى مصر	أحمد كمال زكى
٣٦	• • • • •	الجدلية بين هيغل والماركسية المعاصرة	إسماعيل المهدي
٢٥	• • • • •	فلسفة الالتزام عند سارتر	
٣٤	• • • • •	دفاع عن المرأة الجديدة	أميرة حلمى مطر
٢٥	• • • • •	سيمون دى يوفوار وقضية المرأة	
٢٥	• • • • •	سارتر والرواية الوجودية	أمين العيوطى
٢٥	• • • • •	حياته كلماته •• هذه قاعدة	أنيس منصور

ب

٣٢	• • • • •	أرض التراب الحزين	بكر رشوان
----	-----------	-------------------	-----------

ت

٣٣	• • • • •	أنطونىونى فى أعماق الصورة	توفيق حنا
٣٥	• • • • •	الثقافة تحترق تحت درجة ٤٥١ فهرنهايت	

٢٦	• • • • •	أحزان الربيع	جلال العشري
٢٤	• • • • •	آخر من بقى من جيل مقي	
٢٨	• • • • •	الالتزام في مسرح بيترقايس	
٢٥	• • • • •	دائرة معارف الوجودية	
٣٢	• • • • •	شاعر الالتزام والأغتراب	
٢٧	• • • • •	غادة السمان وأزمة القصة القصيرة	
٢٥	• • • • •	مسرح المواقف عند سارتر	
٣٥	• • • • •	نحو رواية جديدة	
٢٩	• • • • •	اسرائيل استثمار ذو ثلاثة أبعاد	جمال بدران
٣٣	• • • • •	أندريه مورو ترجم صامتة لفنان التراجيح	
٢٥	• • • • •	سارتر ومواقفه السياسية	جمال حمدان
٣٥	• • • • •	مارو وعلمية التاريخ	
٣٠	• • • • •	المعركة لم تنته بل بدأت	
٢٨	• • • • •	طاهر الطناحي بين معاصريه	جمال الدين الرمادي
٣٢	• • • • •	فريد أبو حديد مؤلف أنا الشعب	

٢٧	• • • • •	دور المثقفين في مقاومة الاستعمار	حازم محمد هاشم
٢٨	• • • • •	الواقع السياسي لأفريقيا المعاصرة	حسين ذو الفقار صبرى
٢٩	• • • • •	أزمة الوجود الاسرائيلي	حسين فوزى النجار

٣٦	• • • • •	عل الزريق ورواية العصر	خيرى شلبي
٣٠	• • • • •	المضمون الاجتماعي عند يوسف ادريس	

٣٠	• • • • •	التحول العربي بين خلق الاستعمار والقضاء عليه	راشد البراوى
٣٢	• • • • •	المعركة والفلاح	رمزى مصطفى
٢٨	• • • • •	أدباء الجيل الفاضل يدعون الى الايمان	رمسيس عوض
٣٤	• • • • •	هذا المفكر الاديب	
٢٧	• • • • •	التجريد والتجسيد في معرض الفنان صالح رضا	روضة سليم
٣٦	• • • • •	رؤى جديدة في معرض الحفر الفرنسى	

زكريا ابراهيم

زكى نجيب محمود

- ٢٢ عودة الى مشكلات الاخلاق
 ٢٤ فلسفة تمجد الانسان
 ٢٦ وجودية سارتر الا زالت فلسفة للحرية
 ٢٧ التزام الكاتب في افريقيا وآسيا
 ٢٨ انسانية العلم
 ٢٧ حركة المقاومة في فكرنا العربي الحديث
 ٣٠ حياتنا بين اليوم والامس
 ٢٥ سارتر في حياتنا الثقافية
 ٣١ شاهد على الصهيونية من اليهود
 ٢٣ الصيت والفني في حياتنا الثقافية
 ٢٦ في دنيا الفلسفة العربية المعاصرة
 ٢٥ فرصة في بحر الثقافة
 ٢٢ مذاهب الفلسفة في سوق السياسة
 ٢٤ من يرتى الى برتراند
 ٢٦ نحن وقضايا الفكر في عصرنا
 ٢٩ هذه الافعى كيف تسلت
 ٢٩ يوم مشهود

سامى خشبة

سامى زؤن

سامى الكيال

سعاد عبد العزيز

سعد عبد العزيز

سمير عوض

سمير فريد

سمير محمود

سمير وهبى

- ٢٦ ١ . ب . الشاعر ناظم حكمت
 ٢٧ الواقعية والفضب في شعر يوفتشكو
 ٢٧ هنرى مور وتوبة الفن الحديث
 ٢٧ الشعر العربى في معركة التحرير
 ٢٢ جوليان جراك كاتب احب عصره
 ٣١ الرؤية النقدية عند انور المعداوى
 ٣٥ استرياس الذى فاز بجائزة نوبل
 ٢٢ اهرنرج : سنوات ونضال وحياة
 ٢٣ جورج سادول ومستقبل السينما العربية
 ٢٧ دوبرير بريسون وفكرة السينما الجديدة
 ٢٧ أزمة الاعتقاد في عصر العلم
 ٢٤ السعادة . . كيف نفوزها ؟
 ٢٥ المحاكمات في ادب سارتر
 ٢٦ المضمون الانساني الهادف عند شارلى شابان
 ٣٠ لا سلام حتى يعود شعبنا
 ٢٣ احمد خيرى سعيد والاستقلال الفكرى

سيد احمد الماحي

سيد حامد النساج

شفيق شامية

شكري محمد عياد

شوقي جلال

- ٢٧ حديث مع روسيليني
 ٢٦ الفوضى في الشعر الحديث
 ٢٢ البراجماتية وسياسة المغامرة الأمريكية



صبحى الشارونى

- ٣١ صلاح طاهر بين الطبيعة والتجريدية
٣٦ صلاح عبد الكريم وفن النحت الحديث
٢٨ الطفل والأنسان في معرض الفنان جورج البهجورى
٣٠ عندما يصبح الفن سلاحا في الحركة
٢٦ الوجود والمعنى في معرض الفنان سليم



عادل سليمان جمال عبادة كحيلة

- ٣٣ الصهيونية حركة سياسية وليست عقيدة دينية
٣٦ فريد أبو حديد والرواية التاريخية
٢٩ لن تبقى لاسرائيل
٢٨ مرامار نجيب محفوظ
٢٣ التفسير الوجودى للنضال
٢٦ سارتر وتفسير الاعمقول
٢٥ قصة النزاع بين سارتر وكامو
٢١ نبشنة . . فكره هو قسدره
٢٩ الفن في الحركة
٢٥ سارتر في تيار عصره
٣٥ السورة والتفسير
٢٧ اولاد حارثنا . . هل هي من روايات الموجة الجديدة ؟

عبد الفتاح البارودى

عبد الفتاح الازيدى

عبد الفتاح العدوى

عبد المنعم صبحى

- ٢٩ حول ادب المقاومة في فلسطين
٢٥ سيمون دى بوفوار انطلاقا في قلب الحياة
٢٩ اسرائيل والاستعمار الجديد في افريقيا
٣٥ الصهيونية والراى العام الأمريكى
٣١ نفوذ الصهيونية في امريكا

عبد الواحد الامبابى

- ٣٠ الحرية والثورة في شعر محمود حسن اسماعيل

عبدى بدوى

- ٣٥ من الزورق الغريق الى القلب الحائر

- ٢٧ نازك الملائكة والتجديد في الشعر

- ٣٤ ريسل وفلسفة لينتزر

- ٣٠ شاعر عربى في غينيا

- ٣٥ نظير زيتون ادب المهجر الشاعر

- ٢٨ التحليل في الفلسفة المعاصرة

- ٣٤ واحدة معايدة بين العقل والمادة

- ٣٤ التاريخ بين العلم والفلسفة والفن

- ٣٥ صمويل الكسنلر وفلسفة الجمال

- ٢٩ بناء القومية العربية

- ٢٦ سر رواية توفيق الحكيم

- ٣٠ الولايات المتحدة لماذا تناصنا المصدا

- ٢٦ حوار فكرى مع الناقد ا . ا . ريتشاردز

- ٣٠ قضية الوحدة الافريقية الى أين

- ٣٥ مرة اخرى . المقاد والتجديد في الشعر

عشمان امين

عدنان الداعوقى

عزى اسلام

على ادهم

على بدور

على بركات

على الجوهري

على شلش

عواطف عبد الرحى

الموضى الوكيل

غ

غالى شكرى

٣٣ ايليا اهرنبرج علامة طريق وشاهد عصر
٣٢ صور البطولة في شعر المقاومة

ف

فاروق عبد القادر

٣٣ رحلة في مدائن الاعماق
٣١ مأساة فلسطين في أدب غسان كنفاني
٣٦ الأسطورة في أدب أندريه جيد
٣١ آسيا جبار واطفال العالم الجديد
٣٣ سميرة عزام بداية قصة
٢٦ محمد ديب يفوز بجائزة فلورنسا
٣٠ مولود فرعون من ثوار الأدب الجزائري
٣٥ مولود معمري وصراع الجيلين في الجزائر
٢٨ حول عصر ورجال
٣١ ديجول الذي وقف الى جانب العرب
٢٥ صراعات وجسودية
٢٩ قضية فلسطين على اقلام الغربيين
٣٣ الكاتب الطليعي ماكس فريش
٢٨ ليدى ماكبيرو أو اغتيال كنيدى
٣٦ مارسيل أيميه الذى دافع عن رأس الآخرين
٢٧ U. S. أو العار الأمريكى في فيتنام
٢٦ أين السمان وأين الخريف
٣٦ ماذا في قصر الشوق ؟
٢٨ متوازي جان جينيه
٢٨ النظرية السلوكية في طورها الجديد
٢٩ الصهيونية ومصيرها
٣٢ فرويد واسطورة الشعب المختار

فاروق فريد
فاروق يوسف اسكندر

فتحي رضوان
فتحي العشرى

فتحي فرج

فخرى البباغ
فؤاد محمد شبل

ـ ٤١

كوثر عبد السلام

٢٥ سارتر بين الله والشيطان

ل

لمى الطليعى

٢٩ ثقافتنا في المعركة

م

مجاهد عبد المنعم مجاهد
محفوظ أحمد محمود
محمد بركات

٢٥ معنى العدم في فلسفة سارتر
٣٣ مشكلة التعمير السكانى في ج . ع . م
٢٧ شوقي عبد الحكيم والبحث عن المسرح المصرى
٢٨ المسرح اللبناني يبدأ المسير الطويل في القاهرة

٢٦	سامى خشبة
٣٥	يوسف شريف رزق الله
٢٦	جلال العشرى
٣٣	سيد حامد النساج
٣٤	جلال العشرى
٢٨	رمسيس عوض
٣٢	بكر رشوان
٢٧	سمير وهبى
٣٦	أحمد كمال زكى
٢٨	أحمد كمال زكى
٢٩	حسين فوزى النجار
٣٥	سمير عوض
٣١	أحمد فؤاد بليغ
٢٩	جمال بدران
٢٩	عبد الواحد الامباي
٣٦	فاروق فريد
٣١	فاروق يوسف اسكندر
٢٦	سمير عوض
٢٨	جلال العشرى
٢٧	زكى نجيب محمود
٣٣	جمال بدران
٢٦	يسرى خميس
٢٨	زكى نجيب محمود
٣٣	توفيق حنا
٣٢	سمير فريد
٢٧	عبد المنعم صبحى
٣٥	محمود محمود
٢٧	محمد كمال الدين
٣٣	غالى شكرى
٢٦	فتحى فرج

٣٥	راشد البراوى
٣٢	شوقى جلال
٢٩	على بدور

١	ب الشاعر ناظمت حكمت
	الاتجاه الواقعى فى السينما الهندية
	أحزان الربيع
	أحمد خيرى سعيد والاستقلال الفكرى
	آخر من بقى من جيل مضى
	أدباء الجيل الفاضل يدعوون الى الايمان
	أرض التراب الحزين
	أزمة الاعتقاد فى عصر العلم
	أزمة الرواية فى أدبنا المعاصر
	أزمة القصة القصيرة فى مصر
	أزمة الوجود الاسرائيلى
	استرياس الذى فاز بجائزة نوبل
	الاستعمار صانع التخلف الاقتصادى
	اسرائيل استعمار ذو ثلاثة أبعاد
	اسرائيل والاستعمار الجديد فى أفريقيا
	الأسطورة فى أدب أندريه جيد
	آسيا جبار وأطفال العالم الجديد
	الالتزام فى روايات الطبقة العاملة
	الالتزام فى مسرح بيتر فايس
	التزام الكاتب فى أفريقيا وآسيا
	أندريه موروا ترجمة صامتة لفنان التراجيح
	الانسان الثورى عند بيتر فايس
	انسانية العلم
	انطونيونى فى أعماق الصورة
	أهرنبرج : سنوات ونضال وحياء
	أولاد حارتنا : هل هى من روايات الموجة الجديدة ؟
	أولدس هكسلى كاتب قصة عقلية
	أونامونو والمعنى التراجيحى للحياة
	إيليا أهرنبرج علامة طريق وشاهد عصر
	أين السماء وأين الخريف ؟

	البنرول العربى بين خلق الاستعمار والقضاء عليه
	البراجماتية وسياسة المغامرة الأمريكية
	بناء القومية العربية

ت

٣٤	• • • • •	على أدهم	التاريخ بين العلم والفلسفة والفن
٢٧	• • • • •	روضة سليم	التجريد والتجسيد في معرض الفنان صالح رضا
٢٨	• • • • •	عزيمى اسلام	التحليل في الفلسفة المعاصرة
٢٥	• • • • •	منيرة حلمى	التحليل النفسى الوجودى عند سارتر
٣٤	• • • • •	محمود محمود	تربية الفرد وتربية المواطن
٣٣	• • • • •	عبد الحميد فرحات	التفسير الوجودى للنضال

ث

٣٥	• • • • •	توفيق حنا	الثقافة تحترق تحت درجة ٥١ فهرنيت
٢٩	• • • • •	لمى المطيعى	ثقافتنا في المعركة
٣٥	• • • • •	مبد الفتح العدوى	الثورة والتغير

ج

٣٦	• • • • •	اسماعيل المهدي	الجدلية بين هيجل والماركسية المعاصرة
٣٣	• • • • •	سمير محمود	جورج سادول ومستقبل السينما العربية
٣٢	• • • • •	سماعذ مبد العزيز	جوليان جراك كاتب احب عصره

ح

٢٨	• • • • •	نعمات أحمد فؤاد	حسن عبد الوهاب رائد في علم الآثار الاسلامية
٢٧	• • • • •	شفيق شامية	حديث مع روسيليني
٢٧	• • • • •	زكى نجيب محمود	حركة المقاومة في فكرنا العربى الحديث
٣٠	• • • • •	عبد يدوى	الحرية والثورة في شعر محمود حسن اسماعيل
٢٦	• • • • •	على شلش	حوار فكري مع الناقد ا . ا . ريتشاردز
٢٩	• • • • •	عبد المنعم صبحى	حول ادب المقاومة في فلسطين
٢٨	• • • • •	فتحي رضوان	حول عصر ورجال
٣٠	• • • • •	زكى نجيب محمود	حياتنا بين اليوم والامس
٢٥	• • • • •	انيس منصور	حياته كملائه . . هذه قاعدة

د

٢٥	• • • • •	جلال العشرى	دائرة معارف الوجودية
٣٤	• • • • •	أميرة حلمى مطهر	دفاع عن المرأة الجديدة

دور المثقفين في مقاومة الاستعمار
ديجول الذي وقف الى جانب العرب

حازم محمد هاشم
فتحي العشري

ر

رؤسالية القرن العشرين
رحلة في مدائن الأعماق
رسل وفلسفة ليننتز
رؤى جديدة في معرض الحفر الفرنسى
الرؤية الفلسفية عند ميرلوبيتى
الرؤية النقدية عند آثور المعداوى
روبير بريسون وفكرة السينما الجديدة

أحمد فؤاد بلع
فاروق عبد القادر
عثمان أمين
روضة سليم
محمد فتحي الشنيطى
سعد عبد العزيز
سمير محمود

س

سارتر بين الله والشيطان
سارتر في ثيار عصره
سارتر في حياتنا الثقافية
سارتر فيلسوف الحرية والاعتراب
سارتر وتفسير اللامعقول
سارتر والرواية الوجودية
سارتر والمادية الجدلية
سارتر والمنهج الظاهرى
سارتر ومواقفه السياسية
السعادة كيف نفوزها ؟
سلافيم مروچيك كاتب من بولندا
سميرة - عزام بداية قصة
سيف وأتلى بين التجريد والتشخيص
سيمون دى بوفوار انطلاقة في قلب الحياة
سيمون دى بوفوار وقضية المرأة

كوثر عبد السلام
عبد الفتاح الدينى
زكى نجيب محمود
محمود رجب
عبد الحميد فروحات
أمين الصوطى
محمد فتحي الشنيطى
يحيى هويدى
جمال بدران
سمير وهبى
هدى حبشة
فاروق يوسف اسكندر
أحمد فؤاد سليم
عبد المنعم صبحى
اميرة حطيم مطر

ش

شاعر الالتزام والاعتراب
شاعر عربى في شينيا
شاهد على الصهيونية من اليهود
الشعر العربى في معركة التحرير
شعراء اليمن المعاصرون وهلال ناجى
شوقى عبد الحكيم والبحث عن المسرح المصرى

جلال العشري
عدنان الداعوق
زكى نجيب محمود
سالى الكيالى
محمد عبد الجبار
محمد بركات

ص

- صراعات وجودية
صلاح طاهر بين الطبيعة والتجريدية
صلاح عبد الكريم وفن النحت الحديث
صمويل الكسندر وفلسفة الجمال
الصهيونية حركة سياسية وليست عقيدة دينية
الصهيونية والرأى العام الأمريكى
الصهيونية ومصرها
صور البطولة في شعر المقاومة
الصيت والغنى في حياتنا الثقافية
- ٢٥ فتحي العشري
٣١ صبحي الشاروني
٣٦ صبحي الشاروني
٣٥ علي أدهم
٣٣ عادل سليمان جمال
٣٥ ميد الواحد الأمبابي
٢٩ فؤاد محمد شبل
٣٢ غالى شكري
٣٣ زكي نجيب محمود

ض

- ضمير آسيا وإفريقيا معنا في المعركة
حازم محمد هاشم
- ٣٠

ط

- طاهر الطناحي بين معاصريه
الطفل والانسان في معرض الفنان جورج البهجوري
- ٢٨ جمال الدين الرمادي
٢٨ صبحي الشاروني

ظ

- ظاهرة الرفض في الشعر المعاصر
ظاهرة العنف في الأدب المعاصر
- ٣٣ مصطفى ماهر
٢٧ محمد عبد الله الشفقي

ع

- العالم الثالث يفرض نفسه
على الزبيق وراية العصر
متدما يصبح الفن سلاحا في المعركة
مودة الى مشكلات الاخلاق
- ٢٩ محمد عوض محمد
٣٦ خيرى شلبى
٣٠ صبحي الشاروني
٣٢ زكريا ابراهيم

غ

- غادة السمان وإزمة القصة القصيرة
الغموض في الشعر الحديث
- ٢٧ جلال العشري
٢٦ شكري محمد عياد

ف

٣١	أحمد فؤاد الأهواني
٢٦	نعيم عطية
٣٢	فؤاد محمد شبل
٣٢	جمال الدين الرمادى
٣٦	عبادة كحيلة
٣٠	أحمد فؤاد سليم
٢٥	اسماعيل المهدي
٣٤	زكريا ابراهيم
٢٩	عبد الفتاح البارودى
٢٦	زكى نجيب محمود
٣٤	محمد فتحى الشنيطى
٣٤	يحيى هويدى
٣٤	محمود رجب

الفردية فى المجتمع الحديث
فرنان ليجيه فنان عصر الآلة
فرويد وأسطورة الشعب المختار
فريد أبو حديد مؤلف أنا الشعب
فريد أبو حديد والرواية التاريخية
فكرة التشويه فى الفن الحديث
فلسفة الالتزام عند سارتر
فلسفة تمجد الانسان
الفن فى المعركة
فى دنيا الفلسفة العربية المعاصرة
فيلسوف الأخلاق والسياسة
الفيلسوف الرياضى فى منطقته الجديد
فيلسوف يؤرخ للفلسفة

ق

٣٦	أبابانت
٣٥	زكى نجيب محمود
٢٥	عبد الغفار مكاوى
٢٩	فتحى العشرى
٣٠	عواطف عبد الرحمن
٢٦	محمد عيسى

قبس من فلسفة غاندى
قرصنة فى بحر الثقافة
قصة النزاع بين سارتر وكامو
قضية فلسطين على أقلام الغربيين
قضية الوحدة الإفريقية الى أين ؟
القومية العربية فى فكر ساطع الحصرى

ك

٣٣	فتحى العشرى
----	-------------

الكاتب الطليعى ماكس فريش

ل

٢٠	سيد أحمد الماحى
٢٩	عبادة كحيلة
٢٨	فتحى العشرى

لا سلام حتى يعود شعبنا
لن تبقى إسرائيل
ليدى ماكبيرد او اغتيال كنيدى

٣١	فأروق عبد القادر
٣٦	فتحي العشري
٣٥	جمال بلران
٣٦	فتحي فرح
٢٥	سمير وهبي
٣٦	محمود محمود
٢٦	فأروق يوسف أسكندر
٢٨	فتحي فرج
٣٢	زكي نجيب محمود
٣٥	العوضي الوكيل
٢٨	محمد بركات
٢٥	جلال العشري
٢٦	علي بركات
٣٣	محمود أحمد محمود
٢٥	محمود رجب
٣٥	ابراهيم سفيان
٣٠	خيري شلبي
٣٠	سمير وهبي
٣١	نعمات أحمد فؤاد
٣٠	جمال حمدان
٣٢	رمزي مصطفى
٢٥	مجاهد عبد المصم مجاهد
٣٦	نعمات أحمد فؤاد
٣٤	زكي نجيب محمود
٣٥	عبيده بدوي
٣٥	فأروق يوسف أسكندر
٣٠	فأروق يوسف أسكندر
٢٨	عبد البديع عبد الله
٣٦	محمد كمال الدين

مأساة فلسطين في أدب غسان كنفاني
مارسيل امبيه الذي دافع عن رأس الآخرين
مارو وعلمية التاريخ
ماذا في قصر الشوق ؟
المحاكمات في أدب سارتر
محاورات في المدينة الحديثة
محمد ديب يفوز بجائزة فلورنسا
مدموازيل جان جينيه
مذاهب الفلسفة في سوق السياسة
مرة أخرى . العقاد والتجديد في الشعر
المسرح اللبناني يبدأ المسير الطويل في القاهرة
مسرح المواقف عند سارتر
سر رواية توفيق الحكيم
مشكلة التفجير السكاني في ج . ع . م .
مصطلحات سارتر الفلسفية
مصطفى محمود ورائحة الدم
المضمون الاجتماعي عند يوسف ادريس
المضمون الانساني المهادف عند شارلي شابلي
مضي عام على وفاة أنور عبد المولى
المعركة لم تنته بل بدأت
المعركة والفلاح
معنى العدم في فلسفة سارتر
من أدب العقاد : بمناسبة الذكرى الرابعة لوفاته
من يرتى الى برتراند
من الزورق الغريق الى القلب الحائر
مولود معمري وصراع الجيلين في الجزائر
مولود فرعون من ثوار الأدب الجزائري
ميرامار نجيب محفوظ
ميرلوبونتي وفلسفة الادراك الحسي

٢٧	عبيده بدوي
٢٦	زكي نجيب محمود
٣٥	جلال العشري
٢٤	أبو الوفا التفتازاني
٢٨	فخري الدباغ
٣٥	عدنان الداعوق
٣١	عبد الواحد الامباي
٣١	عبد الغفار مكاوي

نازك الملائكة والتجديد في الشعر
نحن وقضايا الفكر في عصرنا
نحو رواية جديدة
نظرة الى الكشف الصوفي
النظرية السلوكية في طورها الجديد
نظير زيتون أدب المهجر الشائر
نفوذ الصهيونية في أمريكا
نيتشة .. فكره هو قدره

٣٣	منيرة حلمي
٣٤	رمسيس عوض
٣٩	زكي نجيب محمود
٣٧	سامي زرق
٣٠	محمود رجب
٢٦	محمد عبد الفتاح حسن

هذا العالم القلق
هذا المفكر الاديب
هذه الافعى كيف تسالت ؟
هنرى مور وثورة الفن الحديث
هيجل فيلسوفا معاصرا
هيكل والتحديد فى الادب

٢٤	عزمى اسلام
٢٨	حسين ذو الفقار صبرى
٢٧	سامى خشبة
٢٦	صبى الشارونى
٢٦	زكريا ابراهيم
٣١	محمود محمود
٣٠	علي الجوهري

واحدية محاربة بين العقل والمادة
الواقع السياسي لأفريقيا المعاصرة
الواقعية والقبض في شعر يوفتشكو
الوجود والمعنى في معرض الفنان سليم
وجودية سارتر لا زالت فلسفة للحرية ؟
وحدة الفكر العربي
الولايات المتحدة لماذا تناصبنا العداء ؟

٣٢	مراد وهبة
٣٠	محمد عبد الله الشافعي
٢٩	زكي نجيب محمود
٢٧	فتحي العشري

يوسف كرم الفيلسوف العقلى المعتدل
يوليو ١٩٥٢ في مرآة الآخرين
يوم مشهود
U. S. أو العار الأمريكي في فيتنام



فكر المقامير
عدد ممتاز

فكر المقامير

مارس ١٩٦٨

عدد السابع والثلاثون





مجلة الفكر المعاصر

رئيس التحرير

د. زكي نجيب محمود

مستشارو التحرير

د. توفيق الطويل

د. أسامة الخولي

أنيس منصور

د. فنؤاد زكريا

سكرتير التحرير

جلال العشري

المشرف الفني

صفوت عباس

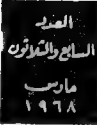
تصدر شهرياً عن:

المؤسسة المصرية العامة

للتأليف والنشر

هـ شارع ٢٦ يوليو القاهرة

ت ٩٠١١٩٧ / ٩٠١٢٩٩ / ٩٠١٢٤٨



بفكرها المتروح لكل التجارب ، وإيمانها العميق بقضايا الشباب ، وانتصارها
الرأى لحركات التقدم والتجديد ، تستل « مجلة الفكر المعاصر » عامها الرابع
بعدد خاص من « ثورات الشباب في هذا العصر » محاولة فيه أن تغطي أهم
الحركات التجديدية في كافة فروع الثقافة :

في الفكر : صراع الأجيال للدكتور زكي نجيب محمود ص ٤ .

في السياسة : ميكوثوري .٥٠ ثار من إفريقيا للدكتور يحيى هويدي
ص ١٢ ●● ●● جيمز بولدوين .٥٠ الوثقى الأمريكى فنانا
ثاراً للأستاذ محمد عبد الله الشافعى ص ١٩ ●●

في الشعر : ثورة الشعر الحديث للدكتور عبد الغفار مكاوى ص ٢٤ ●●
بم شمرى جديد للأستاذ فاروق عبد القادر ص ٣٦ ●●
التوثيق .٥٠ يحدد شباب الشعر الروسى للأستاذ
سعد عبد العزيز ص ٤٦ .

في الموسيقى : ثورة في موسيقى العصر للدكتورة سمحة الخولى ص ٥٠ .

في الحياة الاجتماعية: صرخات في وجه العصر للأستاذة ماري غطبان ص ٥٧ ●●
مشكلات الشباب في الواقع العربى للأستاذ محمود
عبد المجيد ص ٦٤ .

في المسرح ٢ وماذا بعد اللامعقول ؟ للدكتورة سامية أسعد ص ٧١ ●●
تجارب الشباب الطليعى في المسرح التشيكي للأستاذ
عبد الهم مسلهم ص ٧٩ ●● من يظاف أدوارد اليبى
للأستاذ سمير عوض ص ٩٢ ●● حركة الحب للدكتور
أمين الميوطى ص ٩٣ .

في الرواية ٣ موجة الرواية الجديدة للأستاذ قسوى المشرى ص ١٠٠ ●●

في الفن التشكيلى : صحتان جديدتان في الفن الحديث للدكتور رمزي مصطفى
ص ١٠٨ ●● .

في السينما : من يصنع مستقبل السينما ؟ للأستاذ سمير فريد ص ١١٧

صراع الأجيال

○ ليست حياتنا المديحة في الحسيات هي كما بقينا ، ولكنها الحياة الفكرية
في العشريّات كما بقينا ، وكان التجديد في كل العشريّين من صنع الشباب بصنفة عامة
وكانت هناك مقادير ، وكان هناك صراخ ، يسمى في العشريّات صراخ بين
القديم والجديد ، يسمى في الحسيّات صراخ بين المرفوعة والمرتفعة .

دكتور زكي نجيب محمود



الإمام من «جيل» إلى «جيل» حتى لقد قيل
أنه تأمينا من تعددها أن تعد القرن الواحد
مشتملا على ثلاثة أجيال ، كأنها مجرى الزمن
– ومنه مجرى الحياة – يعبر في ثلاثة هذه
«الجيلات» الثلاث التي تمثل الناس حتى أن
يؤرخوا بها الأحداث ، فيقولوا عن سنة معينة
أنها بداية قرن وعن سنة تليها أنها بداية قرن
جديد ، لكنه شيء لا تقدر الحكومات ، كتب صلي
الإنسان في منافع فكره ، أن لا يجد أمامه مفهومة
من استخدام كلمات كثرمة وناعمة في الكلام ،

وأيه جيل لأن ، وحده جبل ثلاث لاكتفى
سرعان ما أخذ أن من هو جد ها قد يتناوى
في عمره مع أب جسدك ، ومع جسدك هناك ،
فتأخذي الحيرة إذا لودت أن ترسم خطا الحياة
يضم مجموعة الأسر إلى أجيال ، يرسم أن الأسرة
الأخيرة قد امتلأت فيها أن يرسم خط عودها
خسها أخيرا صدفة
ومع ذلك ففكره «الجيل» – على شيوخها –
فكرة لازمة وثاقفة ، فكتب الحديث عن حركه
التاريخ الحضاري ، كيف تنتقل في سرعتها إلى

مولود ؟ فهو خط يبدأ من كلمات شهدت بود
الحياة لنوعها ، وينتهي عند كتاب صيرت كذا من
الكتاب – فليس هناك حشد ألقى فكره –
ويجاء بين البداية والنهاية أعمار تتناوب ، لكنها
مستمرة وبخيه لا تترك بين حلقاتها نمره حالية ،
وأمام هذا التدرج المتصل ، كيف تصور الزنوف
بعد نقطة بحيث طول منها أن جيلا يبدأ ها وجيلا
ينتهي ؟ أي لاكتشف الأسرة الكلية وهي تحتوي
على جد وواحد وولد ، فأنا – ترى هل تكون
هذه الأسرة ممثلة ثلاثة أجيال – فبعد جيل ،

فكرة «الجيل» فكرة شائقة ،
فلمست تستدري – إلا غل وجبة
اشترى به – على هذا الجيل ودني
سافر ؟ فالجيلات تيارها د غل ،
يتصالح فيها مسوج
الأجيال بطله بعد لحظة ، وساعة بعد ساعة ،
ويزما بعد يوم ؟ ولو استقطعت في تفرج الأجيال
بعض أعمالهم صموذا أو عيوبها ، لو جعلت
خط الأجيال موصولا ، يظهر فيه بين كل مولودين

1

لكي التكرار كسائفة وبالقوة بأن
النسيء - الأجيال - ، بل أن التكرار
شدهم - تران لم تكن نائمة كي
اللعن - بأن تلك الأجيال المتعاقبة
في صراع لا ينتهي ، والتجارب الملاحق
تتسبب بالظلمة الخفية في أعماق الجسد
السابق ، الجيل اللاحق - هكذا يرمع أصحاب هذه
الثقافة - ساحتها فتناسيلها ، فالتضيق ، تالي
تاليا ، يريد أن يفلت من معابر وأحكامه ، ويقتل
أهه متسبب غاية التسليم إذا قبل أن يقتل من
سلفه السابق على حيف رقيق يستغل في الأمة
لغيرها ، ويختطف لها بطليما صغيرا ، لأن هذا
القول لا يرقى به إلا ناديا : إن الشباب في ظل هذا
أنه أقوى وعظما بالشباب في سائر الأجيال منه
بالتضيق في بعده ، أنه يفلت من سائر الأجيال وبين
شيوخ هذه ثقافة مكانة لا تقى شيئا كثيرا ،
وأما الرابطة بينه وبين سائر الشباب في سائر
الأجيال فربطة زمانية تعني الكثير ، فروح العصر
المتكاثرات والزمان متحرك ، أن الشعر هو الشعر ،
مرحوة بصورها الرقسي ، لا يبدل أكان أو ذاك ،
المتكاثرات والزمان متحرك ، أن الشعر هو الشعر ،
والوادي هو الوادي ، والصحراء هي الصحراء
سند الآلاف السنين ، أما النصف الثاني من القرن
المتحرك فثريته من الزمن ، أو فلع قليل ذلك ،
ولن نقع بعد ذلك .

نأذا قليلا قصة التيار الرقسي - الذي هو
متصل في حقيقته - أي مراحل مسجلة مثل
عليها اسم « الأجيال » ، ليسر اهتمامه في أول
مثل أن هذه الأجيال « متشعبة » دائما ،
أصبح أن القيم الجديدة والأفكار الجديدة
والثقافة الحديثة في من خلق الشباب ، يلهمها
في التبرير ، مثلا فربما كان خيرا ، وأذا
في طهرها ونع الصراع ؟

الحق أني أكره المحيط المتشوي في انشغال
هذه الأمور ، وأدعي أن تدبني الفكر فيها فستبي
أصحابنا من الواقع ، فإذا فرغنا من الجرس

الأول - في الفكر ؟ الحياة - يتألف معن هم دون
العلمة والتأليف ، وأن الجيل الأوسع يضم
من هذه السن إلى السنين ، وأن الجيل الثالث
يتبع فيما فوق هذه السن ، فكر في نسبة الأربع
حزيرة الحياة والاجتماع والاقتصاد والأدب
والفن والعلم والتعليم من قيود التقاليد لتتعلق
مع العصر الجديد ، أقول كل هي نسبة هؤلاء
الجيل الأول الذي هو جيل الشباب ، وإذا
ولفقا إلى هذه النسبة لم تكن رجعة كافية ،
لا بد أن تبت معاً أن أبناء السنين الأوسع
والأصغر قد تكرر العديد لأنهم ان كانوا لم يكن
لهم بين الأجيال بمرحومه من صراع .

وليس بين يدي أصحابنا من شيء من هذا
كده ، لكن الصور - بالانطباع أديم الصمام -
أن المشتريين من هذا القرن ، وكذلك الفسيفساء
والأجيال الحرب التتل من حياتنا الفكرية -
كانت اثنين في القرات التي شهدت صراع
الأجيال والصراع في كل هذه البادين القريبة :
السياسة في الاجتماع والالاقتصاد وفي الأدب
والعلم والتعليم ، وأذا تجاوزنا قليلا إلى
الصور التي وصفتها الشباب ، جاز لنا القول
بأن الدعوة إلى الجديد في هذه البادين كلها قد
جاءت من الشباب ، وأن هذه الدعوة قد تلبت
أمرها - متحركة أو سلتنا - من الجيل
أو بطيها في حربة الصراع ، أو أذلت القوى
العند الذي من العاصف إلى القديم .

لجست الحياة الجديدة التي يتسارع بها
التكاثرات وأعمالها الجديدة في الأجيال هي كالماء
التيابة التي كانت التلكية فيها متعسبة في
أصحابها الماء والثلج ، وتبست الحياة الاجتماعية
التي تفسر أساسا على الاعتراض بالضرورة هي
كالماء الاجتماعية التي كالم الاعتراض فيها التلكية
الفرسية أو الاجتماعية التي ترددها الآلية العصرية
في الصافرات ، ولجست الحياة الاقتصادية التي
تعمل أموال الشباب ملكا للشباب ، وتحرر صلب
أحسن أن يستغل أسلما ، هي كالماء الاجتماعية
التي تكون فيها البداية لم يتكون على من
لا يتكون ، وليس الأدب من مسرح وقصة
وفسيدة ومطاة ، الذي يتسبب عليها الإنسان
الغري ، كما يتعصب في سلوكه وفي حيفه فسرده
في الآلة وفي آله ، هو كالماء الذي خرج هذا
الآسن ليكني بنا طاقته في جوف التلكة فندبها
ومدتها ... ، ليست حياتنا الجديدة في
الخصبات هي كسلتها ، ولا كانت الحياة
الثقافية في المشتريات كسلتها ، وكان التجديد

الشباب والتجديد - وهذا على أن متصلان
بالصمدت في « الأجيال » - فإذا استطعن أن
يحدث غاية الشبابية بصفة بلوغ الصمدت
على عرف بعد ذلك أن ينشأ الأجيال على
التجديد الشبابية ، وأن الأمر ليزداد صرا إذا
احتكما إلى الشخص بصفة سائلة ، متى تنشأ
هذه مرحلة الشباب ؟ ذلك لأنه لو أن الصمدت
العاجية لا استطاع إنسان أن يعرف من نفسه
باحتكا إلى دويلة لثمة - أشبه هو أم يعلم
الكورة أو التجديدية ، وأمنيا بالصمدت
العاجية شيئا كجادة الميلاد ، أو ما يرويه الناس
الأجور ، من حوادث تدل على هذه ما عاينه
سبين ، أو ما صادفته في حبيته من تجديبات
تتسبب لفرقة الجديدة لتتسبب إلى استغراقها
بدرجة معينة ؟ كان ليها طغي - مثلا - بتأثير
أن يفلت على سلاسل البيت ففسدوا وهو الآن
لا يستطيع ، كان يستطيع أن يعلو في الأفق
ففسدوا ليحرق بالسيارة أو بالظفر وهو الآن
لا يستطيع ، كان يقسم صبروا من الطعام وهو
الآن لا يقرى على عضها ، كان شعره أسود
فدب فيه الأبيض ، كان حديث البصري لفسو
السمع وهو الآن يتنفس الأفيام ليرها ، ويكره
كله حول أدته ليحرق منها يوقا يمينه عضلي
السمع ، وهكذا ، فليست الحياة تتغير وتغير
السمع ؟ في أي عام أيها الشعر الأسود
وتجديدية بشره أوجه ؟ أنه لا يدرى ، وكيف يدرى
متى يخرج من جيل ويدخل في جيل ؟

يرم بعدا العديد من الدقة الرياضية التي عرف
كيف تفرد بين التلك والرج والتارة ، معن
في لغاتنا اليوم - سابين بين الكس والتلال
والجبال ، لكن جهات سأن أن تتلق هي ارتفاع
معين يكون مرتفع الأرض ليله كتيبا ، ويكون بعده
تلا ، ويكون بعد بعده جبال ، وسين - في لغاتنا
اليوم - يسميان بين ذوي الرقوس الصمام
وذوي الرقوس التكبيرة يعراليا ، ولكن من ذا
يستطيع القمع فرفول علسه أي شرة ؟ يستغل
الزمن من حدة الاقتصاد إلى حالة الصلح ؟

وأوسع في هذا السياق قليلا - لأهمية
عندي وأرج أن تكون له أهمية عند القريه -
لأقول أن التلغاف اليوم كثيرا ما يتكلى من
درجات ، للتصديق بذكر الأعداد ، فيكتبه من
يقول : حذر وبارك ، طويل وقصير ، شاب وشبح ،
لقليل ولعظيم ، خال ورخيص ... ، وكل جوا إلى
مثل الأمثلة التي من هذا القبيل ، مع أن القصين
في كل حالة من هذه الحالات هما طرفان الحياة
ليس الذي بينهما خلافا وقرا ، فينبغي درجات
متدرجة في تسلسل متصل لا يتقطع عند لمة
أو عند ليرة ، في درجات الحرارة - مثلا - تسير
مع تسلسل الأعداد السالبة والوجبة في تتابع
متناسق ، ناديا من درجة كذا تحت الصفر إلى درجة
درجة كذا فوق الصفر ، دون أن يكون في هذا
الامتد الطويل فاصل معين تقول عند - عسا
يسمى البحر ويبدأ البرد ، وكل حسلا في حالة



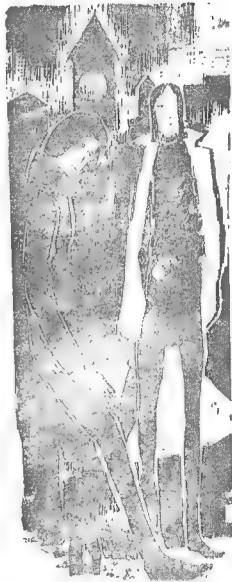
في كلتا الفترتين من صنع الشباب بصفة عامة ، وكانت هنالك مقاومة ، وكان هناك صراع ، سمي في العشرينات صراع بين القديم والجديد ، وسمى في الخمسينات صراع بين الرجعية والتقدمية ، وكان محور التقسيم في الحالة الأولى هو الحياة الفكرية من أين نستقيها ؟ هل نستقيها من الغرب أو من تراثنا العربي ؟ وأما محور التقسيم في الحالة الثانية فهو - أساسا - وضع الفرد بالنسبة الى المجتمع ، أياكون الفرد من أجيال المجتمع أم يكون المجتمع وسيلة لسعادة الفرد ؟ وفي كلتا الحالتين تأدى الصراع بين الأجيال الى نصرة الجديد .

على أن صراع الأجيال يتجلى في أوضح صورته ، حين تشتد قبضة التقاليد على رقاب الناس ، فلا تترك لهم خيارا في ملابس أو مآكل أو أى وضع من أوضاع



الحياة ، فتضيق النفوس بهذه القيود كلها ، فينفجر الشباب ثائرا سناخطا غاضبا ، حتى يتطرق في ثورته وسخطه وفضبه ، بحيث لا يدع شيئا الا يحاول تغييره ، فلا يبقى على ملابس قديم ولا على مآكل ولا على طريقة من طرق استخدام الفراغ ، وهنا تتبدل العلاقات الاجتماعية بين الأفراد تبدا جوهريا يقلب القيم القديمة رأسا على عقب .

وأوضح مثل أستطيع أن أقدمه لمثل هذه الثورة الغاضبة من الشباب على جيلهم القديم ، هو ما شهدت بعضه وسمعت أو قرأت عن بعضه ، مما حدث ويحدث في أوساط الشباب في إنجلترا ، والمثل هنا واضح ، لأن إنجلترا كانت هي القوة الاستعمارية الأولى في العالم لفترة طويلة من الزمن ، وكان هذا الاستعمار يعود على ابنائها بثروات منهوبة ، فكان تمسكها بتقاليدها عندئذ - برغم أنه قد بلغ حدا مضحكا في كثير من الأحيان - هو من قبيل الحرص على وضع نافع لها ، ولم يكن للشباب عندئذ أن يثوروا على تلك التقاليد ، إذ قيم الثورة عليها وهي تقاليد تعود عليهم بتلك البحبوحة كلها وبذلك السيادة كلها ؟ لكن التغير العميق الذي شمل العالم فيما بعد الحرب العالمية الثانية ، والذي كان من أهم أركانه تحرير الشعوب من ربة المستعمر ، قد أفقد إنجلترا سلطانها وثراءها ، فلم يعد هنالك في أعين الشباب ما يبرر أن يقيدوا أنفسهم بقيود



تضر ولا تنفع ، فانطلقوا في ثورة عارمة ، هي التي نسمع عن أطراف منها في أنبياء تلك الجماعات الغريبة التي تلجأ الى الغريب الشاذ في ثيابهم وفي قص شعورهم وفي طرائق عيشهم ؛ لكنهم لم يقفوا عند هذا الحد السطحي الظاهر ، بل تجاوزوه الى ميادين الأدب والفن ، فكان لهم موسيقيهم ومسرحهم وقصتهم وشعرهم .

لقد مرت بانجلترا صيف عام ١٩٦٤ ، وكنت لم أشهد ما منذ أعقاب الحرب ، أعني أنني لم أشهد ما يقرب من عشرين سنة قبل ذلك ، فعجبت لهذا التحول العميق بصيب أمة كهذه في مثل هذه الفترة القصيرة ، وكان من أظهر مظاهر هذا التحول ، هؤلاء الشبان الذين كنت أراهم في زيهم المميز - ولكل جماعة منهم زى خاص - فيصعب أن أميز فيه بين فتى وفتاة ؛ لقد كان سلوكهم الاجتماعي أقرب جدا الى سلوك الجانحين ، حتى ليتعذر عليك أن تصدق أنهم في حقيقتهم هم الشباب العادي الذي يختلف الى معاهد الدرس أو ينظم في مكاتب العمل ، وبهذا كادت الفوارق تنمحي بين السلوك الجانح والسلوك المألوف ، أو قل بين سلوك الأجرام وسلوك الحياة المشروعة ، ومعنى ذلك بعبارة أخرى ، أن انحراف السلوك عن العرف القديم ، قد اتسع مداه ، حتى كاد أن يكون بدووه عرفا لا حق لأحد أن يعترض عليه .

ليس الجديد في هذه الجماعات الثائرة من الشباب هو تمردهم على الأوضاع المألوفة ، لأن شيئا من التمرد جزء لا يتجزأ من طبيعة الشباب، تشككه تقاليد المجتمع فينشكك ويتجاسس المواطنون في سلوكهم الاجتماعي المميز لهم ، لكن الجديد في هذه الجماعات الثائرة من الشباب هو جرأتهم على مواجهة المجتمع بتمردهم ، بحيث لا تكون للمجتمع قوة الشكك ولا يكون في وسعه أن يفرض التجانس بين أفرادها ؛ لقد كان للشباب دائما منظماتهم ، لكنها كانت منظمات تجرى في الأغلب على صور معروفة مألوفة من أوجه النشاط في مجالات السياسة أو الفكر أو التعاون الاجتماعي وما الى ذلك ، أما هؤلاء الشبان الثائرون اليوم فيرفضون هذه الصور المألوفة لنشاط الشباب ، لأنهم ينادون ذي بدء برفض « النظام » في حشد ذاته ، لأنه يقتضي الولاء ، وهم يحاربون أن يكون ثمة ولاء منهم لأحد أو لفكرة أو لنظام أو لشيء كانا ما كان ؛ ولك أن تعجب من جماعات « تنظم » نفسها لتحارب « النظام » .

ويعمل علماء الاجتماع عندهم هذه الظاهرة الاجتماعية بعوامل عميقة المدى في صلب المجتمع الإنجليزي ذاته ، أو قل أنها عوامل تعمل في أصلاص المجتمعات الأوروبية الغربية والأمريكية بصفة عامة ؛ وأهم تلك العوامل **فكك الشبان من رقابة المجتمع الصغير** الذي كان فيما مضى لا يجاوز قرية أو حيا من أحياء مدينة ، لأن النشأة والدراسة والعمل والزواج والسكن كانت - في معظم الأحيان - تتم كلها في مثل هذه الدائرة الضيقة ، وبذلك كان كل فرد يعرف جميع الأفراد في القرية أو الحى ، ومن هنا كانت تنشأ معايير اجتماعية وأخلاقية تضغط بقوة على الأفراد فلا يملكون إلا أن ينصاعوا لها ولو بعد حين ؛ لم تكن وسائل المواصلات بهذه الكثرة ولا بهذه السرعة ، وبالتالي لم يكن العامل يسكن على مسافة من مكان عمله تمتد الى عشرات الأميال أو مثانها كما هي الحال اليوم ؛ وقد أدى ذلك الى أن يحيا الفرد الواحد معظم وقته بين « غريبا » لا يجاورونه ولا يسكنونه ، ومن ثم لا تكون لهم عليه رقابة تحدد سلوكه ؛ فهل ينتج عن هذا التباعد شيء سوى أن تتنوع صور السلوك بتنوع الأزمنة ، بحيث لا يستطيع أحد أن يقول أيها هو الصواب وأيها هو الخطأ ، بل أن هذا التنوع سرعان ما انتهى الى تفتيته الطبيعية ، وهي أنه بدلا من أن يستهدف المواطن أن يتجانس مع سائر مواطنيه ، كما كانت الحال من قبل ، أصبح يستهدف التميز الشخصي الذي يباين بينه وبين سائر الأفراد ، فلا يشبههم في ملبس ولا في طريقة التمتع بالفراغ ولا في مزاج ثقافي بصفة عامة ؛ وتسربت هذه العوامل كلها في نفوس الشباب ، ثم تجمعت وبلورت حتى أصبحت عداء صريحا منهم للمجتمع القديم .

وزادت البوة اتساعا بين الجيلين بزيادة التفلفل الذي تفللت به التقنيات (التكنولوجيا) الحديثة في الصناعة وفي شعاب الحياة نفسها ؛ لأنه إذا كان على الجيل الأصغر - فيما مضى - أن يخشى سطوة الجيل الأكبر ، فما ذلك إلا لأن هذا

ووسائل الله وتزجية الفراغ ، أقول هل نستكثر على الشباب أن يتوقعوا من القائمين على هذه الوسائل كلها أن يقدموا لهم ما يتفق وميولهم الجديدة وهكذا كان ، فأصبح الشيوخ هم الذين يلتبسون وسائل المتعة التي تناسب وأعمارهم وثقافتهم فلا يجدونها الا قليلا ، لأن تلك الوسائل قد شغلت نفسها بما يرضى الشباب .

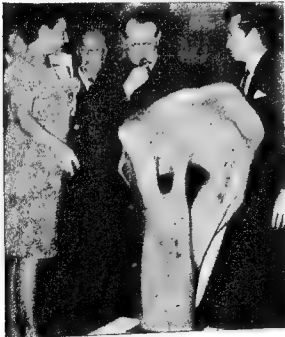
وانظر بعد ذلك الى شبابنا نحن ، بالتقاس الى جماعات الشباب التي رأتها في إنجلترا سنة ١٩٦٤ ، والتي مازلت أسمع عنها وأقرأ ، فأخذ شبابنا باعثة على الأمل من جهات عديدة ، مثي! لعدم الرضى في نفسى من جهات قليلة - أم يا ترى يرتد عدم الرضى عندي الى غيرة جيل هابط من نشاط جيل صاعد ؟ لست أدري .

وأما أنه باحث على الأمل ، فذلك لأنهم - برهم التغيرات الحضارية التي أزلت من الكبار مبررات احترامهم والأذعان لهم - لم يسخطوا السخط الذي يؤدي بهم الى ضروب الانحراف التي ألقت بشباب المجتمعات الغربية ؛ نعم أنهم يشبهونهم في طرائق ملء فراغهم بما يشبع العاطفة ويحرك الشهوة ، ويشبهونهم في البحث عن أسهل الطرق وصولا الى القمة ، بعض النظر من قيمة تلك الطرق في تكوين شخصياتهم وفي تقوية أقدارهم الدائمة وفي ملء صدورهم بما يشبع

الجيل الأكبر كانت في رأسه المعرفة وفي يده المهارة ، فلا مندوحة للجيل الأصغر من التبعة الصريحة حتى يكسب لنفسه المعرفة ويكتسب المهارة ، لكنه اذا ما تم له هذا الكسب والاكْتساب ، كان قد انتقل به الزمن من جماعة الشباب الى جماعة الكهول ، وهكذا دواليك ؛ أما وقد أصبح الأمر موكولا لتقنيات تعمل بالأزرار تضغطها اصبع من شاب أو اصبع من كهل على حد سواء ، فقد زال المبرر الذي يحتم على الجيل الأصغر ان يصفى بالتوفير والأذعان الى أبناء الجيل الأكبر .

فسرى في الشباب ما يشبه التمرد ، وهو في الحقيقة رغبة في استقلالهم وتقرير اشخاصهم على الأوجه التي يرونها ، وليس لأحد ان يعترض ما داموا يؤدون أعمالهم بطريقة منتجة ؛ بل ربما حدثت - وكثيرا ما يحدث - أن يكون الشبان الصق بهذا بالتقنيات الحديثة ، وأمهسر من سابقينهم على استخدامهما ، ومن هنا ينقلب الوضع القديم ، ويكون الأولى بالاحترام والتوقير هو الشاب من الشيخ ، لا الشيخ من الشاب كما كان الأمر .

وإذا كان الشباب قد انتقل الى مواقع القيادة في العمل وفي الأدب وفي الفن ، فهل نستكثر عليهم أن يتوقعوا من القائمين على محال التسلية وعلى أدائها من اذاعة مسموعة أو مرثية ، ومن صحافة ، وسينما ومسرح ، وأندية ، وغشاء ،



آندريه مارلو

وفاز الفن بكريته

وتقرأ واختصارا ، فان الأمل في مستقبل أسعد ما زال يحرك شبانا على الطريق ، على حين يتحرك شبابه على غير طريق لأن المستقبل لم يعد يحمل لهم أملا يرتجى ، أو هكذا يظنون . فلو أضاف شبانا الى جدوة الأمل التي أغنتهم عن الانحراف ، جدية في الوسائل المحققة لذلك الأمل ؛ لو أضاف شبانا الى انفعالهم فكرا يسدده ، والى عاطفتهم علما تستقيم به وتهتدي ؛ لو أضاف شبانا الى سلامة الطوية سلامة فعل ، والى وثبات الطموح رسوخا في العمل ، لو أضاف شبانا الى رغبتهم في النجاح العملى وسائل الكد والكدح لا وسائل الوساطات التى تطير بهم على اجنحتها الى ارتفاع لا يستند الى عمده وركائز ، لو أضاف شبانا هذا كله لما وجد فيه جيل الكهول وجيل الشيوخ شيئا يعاب .

ليس صراع الأجيال هذنا كالصراع الذى شهدناه في المجتمعات الغربية ، لأن الأجيال هذنا - صغرها وأوسطها وكبرها - قد وجدت في العدو الخارجى المشترك ما يجمعها على هدف واحد ، فلا يبقى للخلافات الداخلية بينها الا حيز ضئيل بمرغان ما ينتهى فيه الخلاف الى اتفاق أو ما يشبه الاتفاق ، فحين اليوم الى تفاوت أجيالنا ، نؤكد أن نتفق على معيار واحد لحياتنا الجديدة .

زغى نجيب محمود

البيدة من الفن التجريدى ، وكذلك يسود الانتقال في عمل واحد من القضاء الوهمى الى القضاء الواقعى .

اما أمريكا اللاتينية فقد شهدت فيها مؤزما بين الانطباعية التقليدية وبين التجريدية ، أما إيطاليا فنساهم خاصة في قسم النحت ، كما هو حال نيكولسولافيا ، بينما تتركز كل من رومانيا ويوجوسلافيا الانفعال الطبيعى الباش وهو مكنى الأسلوب الوافى عند فناني الاتحاد السوفيتى .

اما الانطباع العام الذى يخرج به الزائى لمعرض باريس ، فهو أن ثمة مدى تمتد الى جميع أجزاء العالم ، لقد فتح باب جديد ، وكسرت حدود الفن ، ولم يد الفنانون ينظرون الى الوراء .

إعداده في الرسم والنحت بشكل شيطاني منذ سنوات ، قد ترك مكانه الآن لانجاز أعمال رائدة وواعية في نفس الوقت ، أصبح الفنان يتغلب من استخدام الفن كسنة لمكف على إنتاج فنون أكثر فنية وإنسانية .

ومع ذلك ، فإن أنثى ألف والجسم والحركة ، كل ذلك لم ينفذ حقه أو على الأقل لم يترك مكانه للفن التليق أو الزينة ، فلا يزال كبار الفنانين يمدون الإبداع الفني بمصادر جديدة وذوى أبعد مدى . يلاحظ ذلك بالنسبة للقصم الفرنسى وكذلك بالنسبة للقصم الأمريكى ، ولدى الفنانين والمولدين ، أما في ألمانيا فيسود الجمع بين الأشكال البراقة والتصميمات الهندسية

طابعهم الإنسانية الفطرية ، أعنى أن شبانا يشبه شبابه في أنه قد جعل النجاح والمتعة مذارين تدور عليهما الحياة ، فلا ضير عند هؤلاء وأولئك في أن تفرغ الرؤوس من المعرفة وفي أن تخلو الصدور من القيم المثلى ، وفي أن يحس الإنسان في دخيلة نفسه أنه إنما ينطوى على خلاء وخواء ، ما دام هذا الإنسان الخاوى من داخل ، قد ظفر بمكان مرموق من مجتمعه ، يامر فيه وينهى ، ويحرك ويوجه ويدير .

لكن شبانا لا يشبه شبابه في الشعور الزائف
بأن المجتمع قد أحبطهم فوجب عليهم أن يتأصبوه **العداء** ؛ ليس في حياتنا هذا الانقسام الغريب الذى يشطر المجتمع شطرين يتقاتلان : شباب وشيوخ ، أو جيل جديد وجيل قديم ، فمهما يكن بين الجيلين عندنا من أوجه التباين ، فما يزال الشعور عميقا باننا في مجتمع واحد يستهدف هذا واحدا ، و**شبانا لا يشبه شبابه في اصطناعه لحياة النشرد عن مبدأ وعقيدة** ، وفي التنكر لروابط الانتماء الى الأسرة ، وفي أن يطخوا محلها روابط جديدة بالتماء جديد ، تجعل الشاب فردا في مجموعة شباب يستخطون بطريقة واحدة ويتشردون بطريقة واحدة ، لا فردا في أسرة تراقب السلوك وتضبطه ؛ و**شبانا لا يشبه شبابه في هذا الياس المزير الذى يدفعهم الى الانحراف الجنسى والى أخذ المخدرات** بهذه الدرجة البشعة التى نسمع عنها

هذه هي الكلمة التى قالها أنثريه مارو منذ لمان سنوات عند تدشينه المعرض الأول لباريس ، والذى يقام كل عامين ، والتى بدت في ذلك الحين وكأنها نبوءة ، لقد أصبحت هذه الكلمة في هذه الأيام بيانا لحالة واقعية ، انه جو جديد ولدته إقامة هذا المهرجان المخصص لأصحاب المواهب الشابة ، وهم يعرضون محاولاتهم قبل الحصول على التكريس الرسمى .

لذلك لم يكن من المدهش أن جميع المعارضات لم تعرف البقاء ، وعلى الوجه الآخر كان ظهور الفموش في فن العصر الحالى ظاهرة يدعو الى التأمل والاعتماد . وعلى كل حال فقد لوحظ التطوير الواضح في معرض باريس لهذا العام ، كما كان يسبقه

سيكورتوري تار من افرينيا

علاقة المثقفين بالسياسة مشكلة ذات طابع فلسفي . لأن الأساس فيها هو العلاقة بين الماهية والوجود ، بين النظرية والتطبيق ، بين الفكرة والفعل (ولا أقول بين الفكرة والعمل ، نظرا لما تحمله هذه الكلمة الأخيرة من مفهوم برجماتي صرف يصبح فيه العمل مجرد امتداد للفكرة على عكس الفعل الذي ينبغي أن يكون في المحل الأول موحيا بالفكرة ومصدرا لها) . وبالرغم من العلاقة الوثيقة بين الفلسفة والسياسة في هذه المشكلة وغيرها فاننا نؤثر هنا أن نسقط من حسابنا الجوانب الفلسفية للمشكلة لنقتصر فقط على توضيح العلاقة المباشرة بين الثقافة والسياسة .

والحق أن الغرب الرأسمالي قد مضت عليه قرون عدة ظل ينعم خلالها بالهدوء وظل يبني نفسه دون أن يصادف في واقعه عقبات حقيقية تجعله يتجه الى تغيير هذا الواقع عن طريق الفعل ، والفعل الجماعي بصفة خاصة . وكان من الطبيعي أن تساعد هذه المجتمعات على نمو الشعور بالفردية ، وعلى أن يتجه الناس فيها الى عبادة العقل وتقديسه ، وإلى شيوع ضرب من الثقافة يتلاءم مع تصور السياسة في هذه المجتمعات . والسياسة في هذه المجتمعات تتميز بخصائص

الثورة أيا كانت صورتها ، وسواء اتخذت
الوسائل السامية أم كانه العنف طريقا ،
فإنها تعنى التغيير الكيفى للموقف ،
وانتقال الشعب من حال الى حال .

دكتور يحيى هويدى



معينة نذكر منها : انها سياسة لا تريد ان تصل
في تحليلاتها الى الجذور ، وان الهدف من ورائها
هو المحافظة على الأوضاع القائمة في المجتمع ،
وأن القائمين على أمرها يمثلون طبقة خاصة من
طبقات المجتمع يعملون بكافة الوسائل على تحقيق
هذا الهدف . وكان لابد ان يكون الطابع العام
للتقافة في هذه البلاد متمشيا مع السياسة في
تلك الخصائص . فالتقافة المثلى في هذه المجتمعات
ثقافة مجردة تتفق مع السياسة التي لا تريد أن
تنفذ في تحليلاتها الى القاع . وهى ثقافة تأملية
وصفية تقنع بوصف العلاقات الاجتماعية
وتسجيلها ولا تتجاوز الوصف الى التغيير ،
تستخدم بهذا سياسة المحافظة على الأوضاع
القائمة ، أو سياسة عدم الرغبة في التحول
الاجتماعى . وهى من ناحية ثالثة ثقافة انسانية
عامة يمارسها طبقة خاصة من العقلانيين ، يؤمنون
بالانسان المجرد وبالقيم الانسانية العامة ، دون أن
يحاولوا ربط هذه القيم الانسانية العامة بالقيم
الخاصة بالمجتمع الذى يعيشون فيه ، وكان هناك
حاجزا قائما بين هذه وتلك .

لكن البلاد النامية والقارة الافريقية على
رأسها ، يواجهها المضطرب القلق ، تصورت العلاقة
بين السياسة والثقافة على نحو آخر . فالسياسة

الواقع ، بل الى ماهية ملتزمة مع الوجود ، والى ثقافة عميقة تلدب فيها الفوارق بين الخاص والعام ، بين القسومي والانساني العالى . ومن الطبيعي أن لا تكون الثقافة بهذا المفهوم وقفا على طبقة خاصة تصب ثقافتها في دائرة الانسانية دون ان تمر بالمجتمع بل ستكون على النقيض من ذلك ثقافة جماهيرية اجتماعية انسانية .

ثاني من افريقيا

والرئيس احمد سيكوتوري رئيس جمهورية غينيا مثال طيب للثائر الافريقي الذي فهم السياسة والثقافة على هذا النحو . فقد ولد عام ١٩٢٢ في بلدة « فارانا » بجمهورية غينيا ، وتلقى دروسه الاولى في مدرسة من المدارس القرآنية التي تقدم لتلاميذها مبادئ القراءة والكتابة العربية وبعض السور القرآنية ، ثم في المدرسة الابتدائية الفرنسية ، ثم في المدرسة المهنية ، ثم قام بمتابعة دروس المدرسة الثانوية من طريق المراسلة . وتقدم الى مسابقة للحصول على احسدي وظائف البريد فحصل عليها . واشتغل بالنشاط النقابي في بلاده فكان هذا هو مدخله الى السياسة . فانتخب عام ١٩٤٥ سكرتيرا عاما لنقابة وموظفي وعمال هيئة المواصلات السلكية واللاسلكية ، وفي عام ١٩٤٨ سكرتيرا للتنظيم القطري لاتحاد نقابات العمال الشيوعى . وفي عام ١٩٥٢ أصبح السكرتير العام للحزب الجمهورى الغيني وعضو لجنة الحزب الديموقراطى الافريقى . وفي عام ١٩٥٥ أصبح عمدة كوناكرى عاصمة البلاد . وفي عام ١٩٥٦ انتخب نائبا عن غينيا في الجمعية الوطنية الفرنسية . وفي عام ١٩٥٧ أصبح نائب رئيس وزراء غينيا . وفي عام ١٩٥٨ ، بعد الاستفتاء الشهير الذي تم في ٢٨ سبتمبر وأعلن شعب غينيا بمتفضاه موافقته على الاستقلال وبالتالي على الانسلاخ من عضوية اتحاد غرب افريقيا الفرنسى أصبح سيكوتوري رئيسا لوزراء غينيا ورئيسا لجمهوريتها حتى الآن .

لكن الاستقلال بالنسبة الى سيكوتوري لم يكن غاية في ذاتها بل كان خطوة ضرورية لتحقيق اهدافه الأخرى . وبعبارة أخرى كان الاستقلال بالنسبة اليه علة ضرورية ، ولم يكن علة كافية لتحقيق التغيير الاقتصادي والاجتماعى الذى ينشده لبلاده . وذلك لانه يؤمن بان الارادة الشعبية التى تحقق الاستقلال وتطرد المستعمر لا بد أن تكون مصاحبة لارادة أخرى هي ارادة الشعب في تغيير الأوضاع القائمة . وهذه هي الثورة الحقيقية . يقول سيكوتوري : « الثورة

في هذه البلاد المتحررة مجابهة صريحة مع الواقع ، ومشاحنة وصراع مع الظروف القاسية التى تمر بها مجتمعاتها . السياسة في هذه البلاد تسمى أول ما تسمى اليه تغليب واقعها وتحريكه بهدف تحويله وتغييره والكشف عن كنوزه الدفينة التى طالما حجبها الاستعمار . وادائها الرئيسية في هذا هي الفعل ، والفعل الجسمانى بصفة خاصة . ولهذا فان الطابع العام للثقافة فيها هو الثقافة الملتزمة بالواقع ، أو الثقافة التى تحطم الفواصل بين الفعل والفكر ، بين الماهية والوجود متخذة نقطة بدئها دائما من الفعل والوجود لتصل بعد ذلك لا الى هذه الماهية المجتثة من الواقع ، ولا الى هذه الثقافة المجردة التى تصطبغ بروح انسانية عامة هروبا من مواجهة صريحة مع



استقلالها . لكنها ما زالت تعاني من الثقافة الاستعمارية . وما زال المثقون يعيشون في الجو العقلي والسيكولوجي للثقافة الاستعمارية . ما زالوا يعانون من مركب نقص شديد تجاه الثقافة العقلانية التي كان يقدمها اليهم المستعمر . ما زالوا يعتقدون بعدم وجود الشخصية الافريقية ، وبالتالي ، بعدم جدوى البحث عن ثقافة ذات طابع افريقي .

وهذا هو الخطا الاكبر . فالثقافة — كما يقول سيكوتوري — بنت البيئة ، بهذا المعنى : « ان ثقافة شعب من الشعوب تتحدد معاملها اذا وقفنا على الظروف المادية والأخلاقية التي يعيشها هذا الشعب . وذلك لأن الانسان والبيئة يكونان كلا واحدا » . ثم يتساءل سيكوتوري : « ما هي

أيا كانت صورتها ، وسواء انخلت الوسائل السلمية أم كان العنف طريقها فانها تعني التغيير الكيفي للموقف ، وانتقال الشعب من حال إلى حال . ان تظاهروا أو مسيرة يقوم بها العمال في بلد مستعمر يؤدي إلى رفع أجورهم يمثل بالنسبة إلى حياة هؤلاء العمال تطورا أو انتقالا ولكنه لا يمثل ثورة . وذلك لأن الموقف الاقتصادي العمال لم يتأثر بهذه المسيرة ولا بالنتائج التي حققتها . أما الثورة فشيء آخر » . (سيكوتوري : غينيا والتحرر الأفريقي) . لقد حصلت غينيا على استقلالها وباشرت ثورتها . لكن هذه الثورة — كما يقول سيكوتوري مثلا — من الممكن أن تنقلب على قضيها في أبة لحظة ، من الممكن أن تنقلب على ثورة رجعية ، اذا لم يتضح مضمونها النقدي أمام الشعب ، واذا لم يلمس الشعب بنفسه التغيير الذي حققته .

ثورة ثقافية وثقافة ثورية

هذا التغيير الثوري لا يمكن تحقيقه الا بتغيير جذري في الأسس التي تقوم عليها الثقافة الافريقية . هنا ويقدم لنا سيكوتوري أفكارا هامة . فيقرر أولا أن الثقافة لا تمثل « جوهر » قائما بذاته ، وحقيقتها ليست بمعزل عن الظروف المتشابكة التي تحيط بالشعب . لقد كان الاستعمار الفرنسي مثلا يلحق أطفال غينيا في المدارس ، على أرض فرنسا أو على أرض غينيا نفسها ، أن أجدادهم من جنس « الجاولا » ذوو عيون زرقاء وشعر أصفر وبشرة بيضاء . وكان الأطفال الغينيون يصابون بعقد كثيرة عندما يقارنون لون بشرتهم وشعورهم بما كان عليه لون بشرة أجدادهم وشعورهم . بل أن الأطفال الفرنسيين أنفسهم كانوا يعجبون كيف اختلف لون بشرة اخوانهم وزملائهم الغينيين عن لون بشرتهم مع أن لهم أرومة مشتركة وأصل واحد . ويلاحظ ثانيا أنه لم يكن من قبيل المصادفة أن ينشر عالم الاجتماع الفرنسي « ليقي بويل » آراؤه عن العقلية البدائية باعتبارها عقلية لا منطقية أو غير خاضعة للأساليب المنطقية في الوقت الذي انتشر فيه الاستعمار الفرنسي وخرجت فرنسا لتتفاسم الفئات مع الدول الكبرى . ويلاحظ ثالثا أن الكتب المدرسية تقدم لطلبة الغينيين لامارتين ومولير وتقدم لهم تاريخ جان دارك وتاييلون بينما تخلو تماما من سير الأبطال الأفارقة والأبطال العرب . كان افريقيا قد دخلت من المثقفين والأبطال .

والعلاج لكل هذه العيوب هو تنقية غينيا والقارة الافريقية كلها من آثار الاستعمار . فقد رحل الاستعمار حقا عن غينيا وحصلت البلاد على



« سيكون المستقبل حاصل جمع الثقافات والحضارات كلها .. وكل اتجاه نحو العزلة أو نحو التقوقع الثقافي ، أيا كان النافع من ورائه ، سواء كان رغبة في التعالى أم كان ينافع الأنانية ، فإنه مقضى عليه بالفشل ، ولا بد أن يؤدي بالاجتماع إلى هلاوة سخيقة » (سيكوتورى : غينيا والتحرر الافريقى) . وفى هذا المقام يفرق سيكوتورى بين الثقافة والعلم ، على أساس ان الثقافة بنت المجتمع والبيئة فى حين ان العلم لا وطن ولا قومية له . العلم هو حصيلة المعارف الانسانية . وهو يتخطى حدود البيئة والجنس واللون . « ليس هناك كيمياء روسية وكيمياء يابانية . هناك علم للكيمياء فقط » .

يبد ان مشاركة الرجل الأسود فى الثقافة العالمية ينبى ، فى رأى سيكوتورى ، بالرغم من هذا كله ، أن تتخذ نقطة بدئها من الشخصية الافريقية . والا فإن الأمر سينتهى بالرجل الأسود الى أن يفقد نفسه . هنا يضرب سيكوتورى مثلا بفرقة الباليه الفينى وهى فرقة « كيتافوديا » التى زارت القاهرة وقوبلت بحماس شديد فى جميع أنحاء العالم ، مع أن أعضائها لم يتلقوا تعليمهم وفنهم فى فينسيا ولا باريس . وكل النجاح الذى حققته هذه الفرقة يرجع الى انها تقدمت فنا صالدا استطاع أن ينقل الى العالم كله الأغاني الشعبية التى سمعها أعضاء الفرقة فى القرية الافريقية الأصلية ، وسط الأذغال والغابات ، واستطاع أيضا أن ينقل اليه الرقص الافريقى الذى يقول عنه سيكوتورى انه « جزء لا يتجزأ من الحياة الاجتماعية والثقافية فى

القيمة الحقيقية لثقافة من الثقافات ؟ لا تقاس بقيمة الثقافة الا بمقدار تأثيرها فى تطوير السلوك العام لأفراد المجتمع . وذلك لأن الثقافة ليست شيئا آخر الا الأسلوب الذى يتخذه مجتمع ما فى توجيه واستغلال منابع الوعى الجماعى » .

فالثقافة فى المجتمع الاشتراكى مثلا تصبح ولا قيمة لها الا اذا استطاعت من طريق القائمين على نشرها من أساتذة وأدباء وروائيين وإعلاميين أن تؤثر فى سلوك الافراد بحيث يتجهون الى الغيرية والتعاون بدلا من الأنانية وحب الذات . ومن ناحية أخرى فانها تصبح ولا قيمة لها الا اذا نجحت فى الكشف عن المنابع الحقيقية للوعى الجماهيرى ، والا اذا ربطت هذا الوعى بترائه الأدبى والفنى والشعبى .

لكن هذه الدعوة الى الشخصية الافريقية والى أن تكون الثقافة فى خدمة الشعب الفينى ينبى أن لا تفسر على انها دعوة الى التقوقع وقفل الباب . فالتقوقع ضد طبيعة العصر الذى نعيش فيه . انه لم يكن مستساغا الا فى العصر الوسيط حين كان الاقطاع مهيمن ، وكان الاتصال بين الشعوب ضد مصلحة هذا الاقطاع . أما فى القرن العشرين فقد اتصلت الشعوب وأصبح من المستحيل العودة الى الوراء . يقول سيكوتورى : « ان أبواب المستقبل لن تفتح أمام طائفة ممتازة من البشر ، أو أمام شعب مختار ، بل ستفتح أمام هذه الدفعات المتلاحقة المشتركة التى تقوم بها الشعوب والأجناس فى اخوة صادقة لخدمة الكائن البشرى » (سيكوتورى : التجربة الفينية والوحدة الافريقية) . ويضيف :



كل منطقة من المناطق رئيسا إداريا ورئيسا دينيا وزعيما للقبيلة . وكان لابد من القضاء على هذا كله . وقد قضى سيكوتوري ، أنشاء صيف عام ١٩٥٧ ، عندما كان نائباً لرئيس الوزراء الفرنسي ، على صنف التفرقة العنصرية والدينية والقبلية في البلاد ، وذلك بإصداره القانون الشهير الذي ألغى فيه بجرة قلم جميع الديات التي مزقت الأمة شر مزق . وأصبح الطريق بهذا ممهدا لتحقيق وحدة الأمة واستقلالها . الأمر الذي تم بعد عام واحد في ٢٨ من سبتمبر ١٩٥٨ .

وهكذا نرى أن الثقافة عند سيكوتوري وثيقة الصلة بالسياسة . فهي تقوم على التخلص من جميع آثار الاستعمار السياسي والثقافي ، وإبراز الشخصية الأفريقية ، مع الحرص على إيجاد علاقات عالمية . وبالإضافة إلى هذا ، فإنها وثيقة الصلة بالديمقراطية الحقة التي تؤدي ممارستها على الوجه الأكمل إلى إلغاء كل الفروق الدينية والجنسية بين أبناء الأمة .

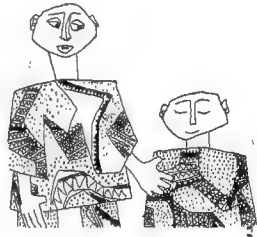
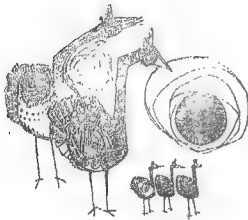
لكن هل الأمر بحاجة بعد هذا إلى أن نضع هذا التصور للثقافة الثورية - وهو تصور جمع بين البساطة والعق - تحت مذهب معين من المذاهب الفكرية أو الفلسفية ؟ يرفض سيكوتوري هذا ويقول : « لا حاجة للمجتمع بالمبادئ النظرية أو الفلسفية أو بالمذهب التزمت الذي يفرض على الشعب فرضا ، بل ، هو على العكس من ذلك ، بحاجة إلى مذهب وفلسفة ومبادئ للفعل والتطبيق . ومن واجبنا أن نضعها في خدمة الشعب ، بالنظر إلى واقعها . وبدلا من أن نجعل المجتمع يتمشى مع المذهب

أفريقيا » . ونجاح هذه الفرقة يرجع كذلك إلى أنها حققت الخاصية الرئيسية للقارة الأفريقية وهي « المشاركة Communauté » . لهذه الفرقة ليس لها نجوم ، وليس لها قائد ، أعضاءها جميعهم نجوم وقادة . وكل مجتمع من المجتمعات الأفريقية يقوم على هذه المشاركة والتعاون الجماعي الذين يخلعان على القارة كلها روحا إنسانية تفتقد لها قارات أخرى .

فلسفة للفعل والتطبيق

وينتهز سيكوتوري الفرصة فيقول إن المستعمر طالما ردد الحجة التي تقول إن الأفارقة لم ينضجوا بعد ليمارسوا الديمقراطية بأنفسهم . مع أن الأمر على العكس من هذا تماما . فإن الظروف الاجتماعية والثقافية التي تعيش فيها القارة ظروف مثالية لتصور إقامة الديمقراطية الكاملة الحقيقية ، أي الديمقراطية الشعبية من أرادة الشعب لا النشابة من طبقة اجتماعية معينة (الديمقراطية البرجوازية أو ديمقراطية البروليتاريا) ، أو من طبقة دينية ، أو من نظام سياسي معين (ديمقراطية برلمانية أو ديمقراطية رئاسية) .

ولقد فعل الاستعمار كل ما في طاقته ليعرقل هذه الممارسة الطبيعية للديمقراطية . فعمد إلى استغلال الروح القبلية والتعصب للجنس (مثل جنس السوسو وجنس الفولا وجنس المالينكة) والتعصب للطريقة الدينية (فيما بين أنصار الطريقة التيجانية وأنصار الطريقة القادرية) . ووضع بدور الشقاق بين أبناء الأمة . فمعين في



علينا أن نجعل المذهب يتمشى مع حاجات المجتمع . ولهذا فإن الماركسية التى طالما أفادت الشعوب الأفريقية ونجحت فى تعبئة الطبقة العاملة فيها بصفة خاصة وقادتها من نصر الى نصر فإن بها من الخصائص الدائنية ما يجعلها غير متمشية مع واقع القارة الأفريقية » .

ولهذا فإن بوسعنا أن نقول أن سيكوتورى بدلا من أن « يهرس » غينيا والقارة الأفريقية فإنه أراد على العكس من ذلك أن « يفرق » الماركسية .

يقول سيكوتورى : « قدمت الماركسية مجموعة من المبادئ المقيّدة فى التنظيم والديموقراطية والرقابة الشعبية . . وكل ما يمكن أن يكون واقعا ويمس الحياة العضوية لجميع الحركات الشعبية . وهذا كله صالح صلاحية تامة لأن يطبق فى الظروف الحاضرة للقارة الأفريقية . لكننا كنا سنفضّل لو أننا حصرنا أنفسنا فى فلسفة مغلقة . اننى أقولها بصراحة : « لسنا بحاجة الى فلسفة . لأن لدينا حاجات واقعية ملحة » .

فكرة التربية السياسية

هذه هى الأسس الصمامة التى يراها سيكوتورى ضرورية فى تصور الثقافة الثورية وعلاقتها بالسياسة ، وفى تصور الدور الذى يقوم به المثقف الثورى فى المجتمع .

لكن الى جانب الثقافة فى مفهومها العام فإن ثمة جزءا هاما من الثقافة يطلق عليه سيكوتورى اسم « التربية السياسية » . وأهمية هذا الجزء من الثقافة فى ضمان استمرار الثورة واستمرار فاعليتها ، ذلك أن الوعي الثورى لا يمكن أن يترك للثقافة ، بل هو فى حاجة الى مران متصل الحلقات عن طريق التربية السياسية .

ومن الضرورى أن يعهد بالتربية السياسية الى جهاز معين . وهذا الجهاز هو الحزب المتقدمى الديموقراطى . لكن ما هى القيمة الحقيقية للحزب فى البلاد النامية ؟ ليست القيمة الحقيقية للحزب - فى رأى سيكوتورى - قائمة فى خصائص فردية معينة قد تتجمع فى شخص زعيم واحد أو فى شخص بعض القادة . وليست قيمته فى الثقافة النظرية التى من الممكن أن يكون قد حصلها بعض أعضائه . بل قيمته فى هذه الروابط الديناميكية التى تنشأ بين القيادة

السياسية والقواعد الشعبية ، وفى هذه الروابط الأخوية التى تنشأ بين أفراد هذه القواعد وتوحد نضالهم المشترك . ولضمان تحقيق هذا الهدف لابد أن يكون هناك تنظيم سياسى يخرط فيه الشعب . ولابد أن يكون ثمة حزب يقود هذا التنظيم . ولابد أن ينشأ فى داخل الحزب مكتب سياسى قوى يمثل العصب المحرك للحزب ، ويأخذ المبادرة دائما فى كل شئون الدولة » .

ويشرح سيكوتورى معنى هذه المبادرة فىقول : عندما نذهب الى أن المبادرة تكون للحزب فإننا نقصد بهذا مبادرة الفكر السياسى لا مبادرة أشخاص بعينهم . على أن المبادرة هنا ينبغي كذلك أن تؤخذ فى معناها الديموقراطى الأصيل ، باعتبارها مبادرة الشعب نفسه ، بلا تقييد لهئية أو حاكم ، وباعتبارها كذلك مبادرة لجميع فئات الشعب غير الخاضعة لنظام هرمى معين » .

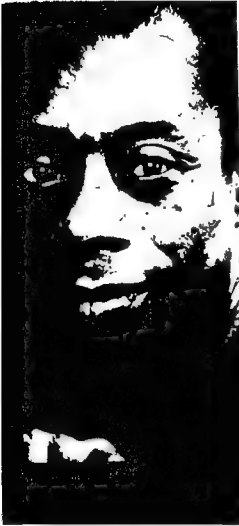
لكن اليس فى وجود الحزب وفى وجود المكتب السياسى ما يعرقل ممارسة الديموقراطية على هذا النحو ؟

الحق أن الحزب الديموقراطى الفينى انهم بالديكتاتورية . لكن سيكوتورى يدافع عن هذه الديكتاتورية فيقول أنها ديكتاتورية الشعب الحاكم بجميع قواه العاملة ، وللحزب أن يمارس هذه الديكتاتورية ضد أعداء الشعب . بل وله أن يفرض بهذا . لكن المهم أن لا تمضى هذه الديكتاتورية بدون رقابة الشعب . وتلمب التربية السياسية فى هذا السبيل دورا هاما . حقا أن النتائج التى ستحصل عليها لا يمكن إلا أن تكون بطيئة محدودة فى البلاد النامية . لكن على القائمين بالتربية السياسية أن يتابعوا جهودهم . عليهم أن يعلموا الشعب حرية النقد فى شجاعة . عليهم أن يلقنوه التصدى ضد كل من تسول له نفسه التسلط أو التحكم فى مقدرات الأمة . وعلى الشعب من خلال أوعية التنظيم السياسى ، ومن خلال اللجان المختلفة للحزب ابتداء من لجنة القرية أو الحي حتى الجمعية الوطنية أن يحمى نفسه من جلاديه ومصاصى أرزاقه والمتنفعين . وإذا تهاون الشعب فى هذا الحق المقدس فلا يلومن بعد هذا الانهيار .

يحيى هويدى

مأساة الزواج في أمريكا ؟
معذرة .. إنها مأساة البيض
في أمريكا !
هناك نوع من الكج يسوى جلدك
حين تلمسه .. إنه كج .. لكنه مجرد !

جيمز بولدوين الزنجى الأمريكى قلنا ثامنا



ماش جيمز بولدوين أحزان الزنجى الأمريكى
في الولايات المتحدة فصنع بهذه الأحزان ما يصنعه
أى فنان أصيل : لقد ترجمها الى فن ، الى بضع
روايات ، وعدد من المقالات ، ومسرحية . وهو
لم يقف من هذه الأحزان موقف المتفرج ،
أو المؤرخ ، أو المستسلم فى قسرية مستكينة ،
وانما ثار ثورتين ، ثورة فى الحياة ، وثورة فى
صفحات كتبه .

ثورة فى الحياة

أما ثورة الحياة فتتبدى فى سيرته ، فهى سيرة
متمرد تعلمه الحياة من حوله وتعلمه خواطره ،
فلا يقر له قرار ، ولا يرضى ، ينشأ أبنا لواعظ ،
والواعظ يريد لابنه أن يخدم الكنيسة أيضا .

مأساة الزنوج في أمريكا ؟ معدلة .. انها
مأساة البيض في أمريكا . هكذا رأى چيمز
بولدوين المشكلة ، وهذه هي « النظرية » المثيرة
التي ردها في معظم ما كتب ، بل في كل ما كتب .
ان المشكلة ليست مشكلة أسود ، والمأساة ليست
مأساة أسود ، وانما هي مشكلة ومأساة ابيض .
الابيض في مأزق ، الابيض يكذب على نفسه ،
ويهرب من نفسه ، ويشعر أحيانا بالذنب . وهو
يفلت من هذا كله الى الاضطهاد . الابيض
مسكين .. مريض لا يستطيع ان يواجه السود



بصراحة وطهارة . الابيض هو السجين وهو
الأسير . انه سجين وأسير لونه الابيض !

في أحدث ما كتب چيمز بولدوين ، في
مسرحية « أغنيات حزينة لستر تشارلي » ، يقول
في المقدمة :

« .. من واجبا أن نحاول أن نفهم هذا
الإنسان الشقي (الرجل الابيض) . واذا كنا
لا نأمل - فيما يبدو - في أن نحرره ، فيجب أن
نسعى الى تحرير أبنائه . فنحن ، نحن الشعب

ويدخل الابن الكنيسة ، وتضي أعوام وهو يعظ
الناس ، يفظ السود . ثم يتمرد . يتمرد وهو
يرى بعض رجال الدين يحبون حياة بشعة أبعد
ما تكون عن التعاليم التي يرددونها من فوق
المنبر . ويتمرد وهو يرى أنه يهيب بالناس
الا يكرهوا ، أن يعبسوا ، أن يتسامحوا ، بينما
يعيشون في ظل الفقر ، والظلم ، وعذاب الرجل
الابيض . ويبلغ به اليأس مبلغه - وهو الشاب
الصغير - حين يتأمل محنة الاسود وطفان
الابيض . بل يبلغ اليأس به مبلغا يجعله يقول
ان الله لابد ابيض وان « الانجيل كتبه رجال
بيض » . ثم يترك دور الواعظ ، ويقضي له أن
يتحدث الى الناس في منبر آخر هو منبر
الكتابة .

لم تقتصر ثورته على الانتقال من وظيفة في
الحياة الى وظيفة أخرى ، وانما أخذت ثورته
أيضا شكل الترحال في إحدى مراحل حياته
حزم حقائبه ورحل الى فرنسا . ورحل ايضا الى
غيرها من بلدان أوروبا . وفي ذلك يقول « تركت
أمريكا لأنى كنت أشك في قدرتي على احتمال تلك
المشكلة المثيرة العاصفة ، مشكلة اللون .. في
أمريكا وقفولون بشرتي حائلا بيني وبين نفسي ،
أما في أوروبا فقد سقط هذا الحاجز .. ووجدت
أن كل كاتب أمريكي في باريس يشاركني تجربتي .
لقد كانوا مثلي منقسمين عن جدورهم ولم يعد
يهم كثيرا أن جدورهم أوروبية وجدوري
أفريقية .. ما أن التقينا وجهها لوجه على التربة
الأوروبية حتى تضاءلت هذه الحقيقة : حقيقة
كوني ابن عبد وكونهم أبناء أحرار » .

ثورة في الفكر

واستطاع چيمز بولدوين أن يفرض صلي
البيض احترامه ، وأن يجعلهم يستمعون اليه
ويقروا كتبه بنهم ويصفقون لمسرحيته . انما
نشير هنا الى تلك الحصلة الثائرة :

ثلاث روايات :

- ولتعلنها من قمة جبل (١٩٥٣)
- غرفة جيوفاني (١٩٥٦)
- بلد آخر (١٩٦٢)
- ثلاث مجموعات من المقالات :
- مذكرات ابن البلد (١٩٥٥)
- لا أحد يعرف اسمي (١٩٦١)
- ثم يأتي دور النار (١٩٦٣)
- مسرحية :

أغنيات حزينة لستر تشارلي (١٩٦٤) .
من خلال هذه الأعمال الإبداعية عبر چيمز
بولدوين عن تمرده وثورته ، وترجم موقفه من
تلك المأساة : مأساة الزنوج في أمريكا .

يفكر الزنجى الأمريكى فى .. التاريخ . ذلك ان الأبيض انتزعه من قوته البدائية ونقله الى بلد غريب وقطع جذوره . **أصبح الزنجى الأمريكى شجرة بلا جذور** . من أجل هذا يرى بولدوين ان أزمة الزنجى الأمريكى تختلف عن أزمة غيره من السود :

« انه يختلف عن كل السود فى العالم ، لقد انتزعوا منه ماضيه بضربة واحدة ، بالمعنى الحرفى لعبارة (ضربة واحدة) . وانى لأسائل نفسى : أى كلمات وجددها أول العبيد الأمريكيين ليقولها لأول طفل يولد له ؟ سمعت أنه من مسكان هايتى من يستطعون الرجوع بأنسابهم الى ملوك افريقيين . غير ان الزنجى الأمريكى اذا أراد ان يحذو حذوهم فسيجد رحلته عبر الزمن وقد انقطعت فجأة ، انقطعت عند ذلك التوقيع على قانون البيع ، بيع سلفه الذى دخله الأرض الأمريكية عبداً .. ولقد أصبح الزنجى الأمريكى مجبراً على أن يجد باعنا يجعله يعيش فى ظل الحضارة الأمريكية - أو يموت » .

هكذا يحرم الزنجى الأمريكى من مرفأ التاريخ ، تاريخه البعيد القديم ، بل يحرم أيضاً من الانتماء الى المسالم الجديد الذى بناه بيساعده ورواه بحبات عرقه . ويخاطب بولدوين الأبيض : « حررت الكثير من مزارع القطن . عبت الكثير من المرات . اقميت جسوراً على كثير من الأنهار . لولاي لما كان بلدكم على هذا النحو .. وعندما ذهبت الى المدرسة بدأت حصص التاريخ الأمريكى تخزنى وخزاً ، اذ بدا لى أنهم يدرسون مادة التاريخ دون أن يعترفوا بوجودى لذا ينتمى على أن أقدم لكم صورة حقيقية - قدر المستطاع - لتاريخكم » .

لأنه متمرّد ، لأنه ثائر ، لا يرضى بالسلبية والبقاء ، وإنما يقول « لذا ينتمى على أن أقدم لكم صورة حقيقية - قدر المستطاع - لتاريخكم » ! وربما من أجل هذا ، من أجل هذه الكلمة الهائلة ، التاريخ ، جعل بولدوين احسدى الشخصيات الزنجية فى مسرحية « أغنيات حزينة لمستر تشارلى » تقول انها ستدرس علم التاريخ !

ثورة حب

أى سمات أخرى يمكن أن تصف ثورة جيمز بولدوين ؟

ثمة ثورات كارهة ، حاقدة ، قائمة . ثمة اناس يشوون للفقراء لا لأنهم يحبون الفقراء وإنما لأنهم يكرهون الأغنياء أو يحقدون عليهم . تلك ثورة عمياء . أما ثورة بولدوين فرجبة شامخة . ثورة تردّد فيها كلمة الحب . ومن أجل هذا قال بولدوين فى « ثم يأتى دور النار » :

الأمريكى (يقصد بالشعب الأمريكى هنا البيض والزواج معاً) خلقناه ، وهو خادمتنا . نحن الذين وضعنا السوط فى يده ، ونحن مسؤولون عن الجرائم التى يرتكبها . ونحن الذين حبسناه فى سجن لونه . ونحن الذين أقمناه بان الزواج كائنات بشرية لا قيمة لها ، وأن واجبه المقدس - كرجل أبيض - هو أن يحمى شرف قبيلته ، ويدود عن تقاليدنا . ونحن الذين منتهبنا - والا تعرض لعقوبة الطرد من حظيرة القبيلة - من التسليم بتاريخ نشأته ، حين كان والسود يحبون بعضهم بعضاً .. » .

انه تلجج .. لكنه يعرق !

وسيكون من الخطأ أن ننصوّر ان جيمز بولدوين مهادن . ان القنطرات ان تنقل أبعاد هذا الكاتب ، وإنما ننقلها القراءة الكاملة لمؤلّفاته أو لعدد منها . كل ما فى الأمر ان بولدوين يخشى أن تتحول أعماله الى صراخ والى منشورات وبذلك يفقد قضيته ويفقد فيه . ان فى كتبه صفحات هادئة جدا وقوة جدا عاقلة جدا منطقية جدا . وفجأة يشعل النار فتتحرق أكثر ، ويضرب بالسوط فيلدغ أكثر !

هى ثورة وقوة أذن ، ثورة تتأجج فى هدوء وكبرياء أحياناً ، الأمر الذى جعل أحد النقاد الانجليز يصف كتاباته مرة فيقول : **هناك نوع من التلجج يشوى جلدك حين تلمسه . انه تلجج .. لكنه يعرق !!!**

هو اذن يتكلم عن المحنة لكن بكبرياء ، كبرياء تجعل الأسود ينظر الى الأبيض باستعلاء ويرمى لحاله . على الأسود الا يستمع الى الأبيض . على الأسود الا يصدق ما يقوله الأبيض عنه . وقد يحسن بنا أن نلتفت الى تلك السطور التى جاءت فى « رسالة الى ابن أخى فى العيد المائة للتحرير والانتفاق » ، وهى الرسالة التى جاءت فى كتاب « ثم يأتى دور النار » . يقول جيمز بولدوين مخاطباً ابن أخيه جيمز : « .. لقد رسم الآخرون ، ومن عمد ، تفاصيل حياتك ورموزها حتى تؤمن بما يقوله البيض هناك . أرجو أن تتذكر إذن أن ما يعتقدونه ، وما يفعلونه ، وما يسببونه لك من عذاب ، كل هذا لا يدل على أنك أدنى مستوى ، وإنما يدل على أنهم يفتقرون الى الإنسانية ، ويدل على أن الخوف يستبد بهم » .

شجرة بلا جذور

وستصادف فى كتابات بولدوين كلمة لها وخز الشوك ، كلمة واحدة فقط لكن لها وخز الشوك ولظى النار : **التاريخ** . يا لها من مأساة حين

« اذا لم يفتح الحب البوابات على مصارعها فأى قوة أخرى تستطيع ان تفتحها ؟ » ومن أجل هذا أيضا يقع مثقف أبيض منصف في حب زنجية ، في مسرحية « أغنيات حزينة لمستتر تشارلى » ثم تضيق منه هذه الفتاة الزنجية ولكنه يعترف للأخريين (وهم بيض مثله) بأنه لم ينسها أبدا .
فيسألونه :

— فماذا لو عثرت عليها ؟

ويكون جوابه :

— لو عثرت عليها — نعم ، لا تزوجن بها .
ولامتنحيا الأطفال الذين تقف دائما الى انجابهم .

الخلاص يمكن أن يتحقق من خلال الحب
لا من خلال الكراهية . فالكراهية لن تجدى . ومن أجل هذا هرب بولدوين من وظيفته كواعظ في كنيسة زواج حين وجد أن التعاليم الدينية تنادى بالحب لكن بعض خدم هذه التعاليم لا يطبقون قانون الحب في حياتهم : « لم يكن « الخلاص » يخرج من باب الكنيسة الى الشارع . ولقد قالوا أن علينا أن نحب الجميع ، فاعتقدت أن هذا معناه أن نحب الجميع بلا استثناء . لكن لا .. حدث يوما أن اهبط إلى أحد الوعاظ الزوج ألا اتخلى عن مقعدي بالمرّة لأى امرأة بيضاء لأن البيض لا يتخلون عن مقاعدهم بالمرّة للسوداوت . . لكن ، ما جدوى خلاصى إذن اذا لم يجعلنى أنصرف تجاه الآخرين بحب ، مهما كانت طريقتهم في معاملتى ؟ » .

النار في المرة القادمة

مرة أخرى أجدنى أكرر نفسى وأقول : لكن ، سيكون من الخطأ أن نتصور أن جيمز بولدوين مهان . أن المقتطفات لن تنقل أبدا هذا الكاتب ، وإنما تنقلها القراءة الكاملة لمؤلفاته أو لعدد منها .

اذا كان بولدوين يتحدث عن محنة الرجل الأبيض ، وإذا كان يرثي لحاله بل ويعطف عليه ، وإذا كان يتحدث عن الحب ، فأنما يجرب كل الوسائل النبيلة ، وليحذر وينذر قبل أن ينفذ الصبر ، **والأ فالنار في المرة القادمة !** أن كل مؤلفات بولدوين تحذر وتلزم . فإذا لم يستمع الأبيض للتحذير فلا يلومن بعد ذلك إلا نفسه .

من أجل هذا كتب عنه أحد الدارسين الأوروبيين مقسلا فاختار له عنوان « **الملاك الأسود** » . وقال انه اختار هذا العنوان عن عمد . فالملاك شيء رائع وجميل . الملك يحمل البشرى للبشر ، لكنه يحمل التحذير أيضا !

وجيمز بولدوين لا يكن عن تحذير الرجل الأبيض ، ولا يكن عن التلويح بالحل الآخر ، الحل عن طريق القوة ، وعن طريق العنف . وقد يبدو أن صبره بدأ ينفد وأن أغراءات العنف تزداد ، ما الحيلة والرجل الأبيض لا يفهم غير هذه اللغة ؟ أن « أحران مستر تشارلى » ، أحدث انتحاجه ، تدور حول فتى زنجى ثائر ينض بالحيوية . ولأنه زنجى وثائر ونابض بالحيوية يلقى حتفه على يد رجل أبيض . وتبدأ المسرحية بوالد القتل ، وأعظ هادئ مسالم . لكن المسرحية تنتهى وقد تحول هذا الواعظ المسالم الى رجل يؤمن بالقوة أيضا ، وإن لم تنسه القوة تعاليم الدين : « تعلمون ، بدأت قصتنا بالانجيل والمسدس ، وقد انتهت بالانجيل والمسدس » . لكن ويخفى مسدسا في منبر الكنيسة . « نعم ، في **المسرح تحت الانجيل . مثلما فعل حجاج الزمن القابو** » .

الملاك الأسود

ربما أن الأوان للاقاء نظرة على مؤلفات بولدوين في تعاقبها . وهنا قد تسأله : أين نضع بولدوين الأديب ؟ هل هو روائى ، أم كاتب مقالة ، أم كاتب مسرحى ؟ الواقع أنه كل هذه الأشياء مجتمعة ، انه صاحب رسالة ، ورسائله تأخذ الشكل الذى يستريح اليه وتستريح هذه الرسالة اليه . وهذا الشكل ، سواء أكان رواية أم غير ذلك ، **انما هو موجه الى البيض** . فالذى يبنى الأغاني الحزينة لابد أن يكون من السود ، لكن لابد أن يكون جمهور مستمعيه من البيض . فلا جدوى من أن تحدث الزوج عن التفرقة العنصرية . انهم يعرفونها ! هذا ما يقوله كولين ماك اينيس في مقاله « **الملاك الأسود** » (مجلة « انكاونتر » أغسطس ١٩٦٣) .

لكن كولين ماك اينيس يرفض أن يعترف بولدوين روائى ، ويردف قائلا انه حرى ببلدوين ألا يحضر لذلك . لا حاجة ببلدوين الى الفن الروائى . . بكفيه فخر أن شهرته طيفت الافاق بثلاث مجموعات من المقالات الصحفية . وهو يفضل بولدوين الذى يحدثنا بصوته على بولدوين الذى يخفى وراء شخصيات مصنوعة .

ظهرت اول أعمال بولدوين الروائية عام ١٩٥٣ ، بعنوان « **ولتعلنها من قمة جبل** » . وما أكثر الماسى التى تحفل بها هذه الرواية ، وما أكثر النهايات التمسمة التى تلقاها شخصياتها . لكن بولدوين يريد أن يقول — وان جاء ذلك ضمنا وبطريقة مستترة — ان هذا كله لمرّة للقضية الزنجية في أمريكا . وفي عام ١٩٥٦ ظهرت روايته « **غرفة جيفوتانى** » والشذوذ الجنسى محورها هى

ويعرف ما يريد أن يقول . والمشكلة العنصرية هي موضوع هذه المجموعة الرئيسى . ما الذى يقوله بولدوين في مجموعاته الثلاث مجتمعة ؟ **أنه يقول أن أزمة الزنجرى الأمريكى أشنع من أزمة الأفريقى الأسود** . لقد عانى الأفريقى من الحرمان ، والظلم ، والقسوة . لكن الزنجرى الأمريكى عانى الى جانب هذا : **الاستئصال الكامل من شعبه ، وماضيه** .

ثم « يفاجئ » بولدوين جمهوره بمسرحية « أغنيات حزينة لمستر تشارلى » . ونهز المسرح جمهوره هزا . وإذا كان دخول بولدوين المسرح « مفاجأة » لجمهوره فلمله لم يكن مفاجأة له هو . فمئذ عهد بعيد وهو يفكر فى الكتابة للمسرح ، وهو يحكى فى « **ثم يأتى دور النار** » كيف انتابته يوما نشوة صوفية وهو فى الكنيسة ، وفى طريقه الى أن يكون واعظا ، كان يرمل لكنه يفكر فى نفس الوقت « فى عقدة مسرحية كنت أكتبها آنذاك » . وتمضى سنون ثم يسأله اليا كازان : لماذا لا تكتب للمسرح ؟ ويكتب للمسرح « أغنيات حزينة لمستر تشارلى » . وفى المقدمة يقول بولدوين انه كتب المسرحية للمسرح الأمريكى فى وقت يحس فيه بخيبة أمل تجاه هذا المسرح . فما يحدث فى المسرح الأمريكى الآن ليس من المسرح فى شيء ، وإنما هى سلسلة من المضطربات التجارية : شائخة ، متكررة ، خالية من الجراءة . وحسوار الزوج فى هذه المسرحية دافئ مؤثر بليغ . أما بيض المسرحية فحوارهم معدنى لامع ، فيه أيضا برودة المعدن . حسوار يحاول أن يكون منطقيا ، وفى محاولته يخمد انفاس الروح ونهض القلب .

لقت المسرحية الأنظار . ولقت مجموعة من الكتاب والممثلين وقعا بأسمائهم على وثيقة إعجاب كتبوا فيها :

(تمضى فترة ، فترة طويلة جدا ، ثم نظهر مسرحية تتخطى حدود الشكل الذى ظهرت بداخله ، تتخطاه وتصيح - هى نفسها - تجربة . تجربة واقعية ، طافية ، حقيقية ، كأي تجربة . هذه المسرحية هى « أغنيات حزينة لمستر تشارلى » ..) .

من بين الذين وقصصوا على وثيقة الإعجاب هذه : تينيسى وليامز - لييلان هيلمان - سيدنى بواتيه .

محمد عبد الله الشافعى

رواية كتبها زنجرى لكنها تدور ، كلها ، حول البيض . ولقد تعمق فيها بولدوين عالم البيض لدرجة أن من يجعل المؤلف يظن أنه أبيض . وفى عام ١٩٦٢ ظهرت رواية « **بلد آخر** » . وفيها يدرس بولدوين العلاقة بين البيض والسود فى نيويورك المعاصرة . ولقد قيل انها أكثر روايات بولدوين بمسدا عن الذاتية ، وأكثرها طموحا . وهى عاصفة ، مليئة بالأحداث المثتية ، ومن خلالها يعرض المؤلف - وبتفصيل مؤلم - لكل القوى (على المستوى الشخصى وعلى المستوى العنصرى) التى تجعل الحب بين السود والبيض يكاد يكون مستحيلا . والرواية ترسم صورة لنيويورك ، صورة تجعلنا نقول أن جزيرة مانهاتان كلها ، لا حى هارلم وحده ، سجن يعج بالضحايا . ومن أهل نيويورك يقول جيمز بولدوين :

« بدأ .. وكأنهم ألفوا واعتادوا الوحشية واللامبالاة ، تصبهم العاطفة الانسانية بالدمر . بدا ، وبشكل غريب ، أنهم يشعرون أنهم ليسوا جديرين بهذه العاطفة الانسانية » .

والى القارئ هذا الوصف بين البيض والسود . نحن فى نيويورك مرة أخرى ، وفى مترو تحت الأرض :

« بيض كثيرون وسود كثيرون ، مقيدون معا فى الزمان والمكان ، ومقيدون بالتاريخ . وكلهم فى عجلة من أمرهم . وقال لنفسه : كلهم فى عجلة من أمرهم لأن كل طرف يريد أن يتخلص من الطرف الآخر » .

وفى « **بلد آخر** » يقول بولدوين ان الفرد الأسود يعيش فى ظل ظروف تختلف عن الظروف التى يعيش فى ظلها الفرد الأبيض . ومع ذلك فإن الأفراد ، سواء أكانوا سودا أم بيضا ، يخضعون وتخضع حياتهم لقوانين واحدة . لا فارق إذن بين البشر ، فهم يخضعون لقوانين أساسية واحدة . فى الرواية -سود يتغون فى حب بيضاوات ، وسوداوات يقعن فى حب بيض . يحكم الجميع قانون الحب والعلاقات الانسانية فى جوهرها البكر الاصيل ، قانون ومسلاطات لا تعترف بأن هذا أبيض وهذا أسود ، وبأن بين الاثنين فارقا واختلافا .

إذا انتقلنا الى مجموعاته الصحفية سنجد ان المجموعة الأولى من المقالات ظهرت وقد تصدى بولدوين الثلاثين بقليل ، ومعنى هذا أنه كتبها وهو شاب فى العشرينات . ومع ذلك فهو يتحدث حديث الوائق الذى يتكلم من مركز القسوة

قصيدة الشعر كائن لفوى حى،
 يدين لصاحبه بالوجود ، كما يدين
 للنصر الذى عاش فيه ، والجو
 الفكرى والحضارى الذى تنفسه واهه .
 والعصر الحديث بالمعنى الواسع لهذه
 الكلمة قد بدأ مع بداية الثورة
 الصناعية باكتشاف القوى البخارية
 والمالية ، ثم مضى الانسان فى حرب
 المستمرة للانتصار على الطبيعة
 واستغلالها وتجهيزها من أسرارها
 وأغائرها ، حتى وصل به الى قمة
 القلق على حياته ومصيره مع اكتشاف
 الطاقة النووية وسباقه على غزو
 الفضاء .

ولقد تغيرت نظرة الانسان الى
 الطبيعة والسماء كما تغيرت نظره الى

اننا لانستطيع ان نتنبأ بمستقبل الشعر، ولا بمستقبل
 غيره من الفنون ، وكل ما نستطيعه أو ما يجب
 ان نفعله هو ان « نعرف » حاله الحاضرة ،
 و« نفهم » كيف وصل الى ما هو عليه !

ثورة الشعر الحديث

ملامح وخطوط

نفسه والى المجتمع البشرى فى خلال
 القرنين الاخيرين تغيرات كبيرة صاحبت
 لورانه الصناعية والاجتماعية والدينية
 والعقلية او تأثرت بها وتنتجت عنها ،
 وانعكست بالضرورة على وجسدان
 الشاعر ، وظهرت فى تعبيره اللغى فيما
 يمكن ان نسميه بثورة الشعر الحديث
 او ثورانه المتعددة . فحين كان الناس
 من حوله مشغولين بالواقع الخارجى
 وبالسيطرة على الطبيعة وبناء المصانع
 والمدن الحديثة واستغلال الارض
 ونتاج الزيد من البضائع ، كان هو
 يقف من ذلك كله موقف المؤيد حينما
 والمعارض فى معظم الاحيان ، فيمجد
 التفسير السياسى والاجتماعى مرة ،
 او ينصرف الى تأمل ذاته واستكشاف
 عالمها الباطن المستتر فى اللاشعور أو
 الرمز أو الأسطورة مرات . وكل من
 ينظر الى تطور الفكر والحضارة فى

دكتور عبد الغفار مكاوى



ش . بودلر

بعضهم أشد الاختلاف ، إلا أننا نستطيع أن نقول بوجه عام أن حركة اكتشاف الواقع الخارجي التي كانت تصل إلى نهايتها - على الأقل من ناحية السطح والظاهر - لم تستطع في مجال الواقع الداخلي أن تنتهي من اكتشاف عالم الباطن واللاشعور ، أو «الفرقيا الباطنة» كما يسميها أحد الكتاب . بل لعل الأقرب إلى الصواب أن نقول أن كل المحاولات والمغامرات الجريئة التي يقوم بها الشعراء منذ قرن ونصف لم تزد «الفرقيا هم» هذه الأوساد وكثافة ، في الوقت الذي فرغ فيه زملاؤهم الجغرافيون من زمن طويل من اكتشاف الفرقيا ، حتى لم يعد أحد يجرؤ اليوم على تسميتها بالقارة السوداء .

الصورة العامة للشعر الحديث والمعاصر صورة محيرة ، ولعل يقرنا منها سوى الرجوع إلى الأصول التي مهدت لها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، والقاد نظرة على ملامحها الفردية عند بعض من يمثلونها أصقل تمثيل ولما كان هذا شيئاً يتجاوز القفرة والجسد ، كما يتجاوز حدود هذا القال ، ليس أمامنا إلا تقديم بعض الملامح والخطوط العريضة لما سميناه لورة الشعر الحديث .

إن الأسلوب الشعري الذي

المائة والخمسين سنة الأخيرة لا بد أن يلاحظ مدى التفرع وعمق الاكتشافات التي تمت في هذين المجالين في وقت واحد : في مجال المجتمع والطبيعة ، وفي مجال النفس والعالم الباطن .

وطبيعي أن هذا التطور في اكتشاف العالم الباطن قد سار في تيارات متعددة ، وأنه كان يختلف في أوروبا وأمريكا من حيث العصر والزمان والحركة الأدبية التي يرتبط بها هذا الشاعر أو ذاك . ولكن هذا التطور كان يسير في حلقات متتابعة يتبع أحدها من الآخر . فالرومانتيكية كانت كاشفة في الكلاسيكية التي أرادت أن تبحث القديم وطوره ، والرمزية هي ذروة النضوج التي وصلت إليها الرومانتيكية المدهمرة في إنجلترا وفرنسا وألمانيا ، والواقعية كانت رد فعل للرمزية على اختلاف أشكالها واتجاهاتها .

ولقد كان الشاعر - الذي خلق عن نفسه صفة الانزاع إلى الأبد يحاول في أثناء هذا كله أن يكتشف مجاله عالمه الباطن كما يكتشف لفته ويعيد بنائها لتكون قادرة على الإبداع بعالمه الجديد . صحيح أن هذه التيارات والمدارس التي ذكرها تختلف فيما بينها باختلاف البلاد وطبائع الأفراد ، كما أن لكل منها خصائصه المقدسة المتمايزة ، وشعراءه المختلفين من

يسيطر اليوم على القرن العشرين قد نشأ في فرنسا لا في أي بلد آخر ، وكان ذلك في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . ولقد مهد له الشاعر الكبير بودلر (١٨٢١ - ١٨٦٧) ، بعد أن ظهرت بوادره عند شاعر الرومانتيكية الألمانية نوافيليس (١٨٠١ - ١٨٧٢) ، والشاعر الكاتب الأمريكي إدجار آلان پو . (١٨٠٩ - ١٨٤٩) ثم وصل الشاعران راميسو (١٨٥٤ - ١٨٩١) ومالارمييه (١٨٤٢ - ١٨٩٨) إلى أبعد الحدود التي يمكن أن يصل إليها الشعر . والواقع أن الشعر في القرن العشرين يبدو كأنه لم يعد يأتي بجديد . وليس في هذا القول ما يفرض من قيمته أو يقتل من شأن بعض الشعراء الجديدين فيه . ولكنه يتيح لنا التعرف على وحدة الأسلوب التي تربط بأولئك الرواد العظيم ووحدة الأسلوب التي تقصدها لا تمنى الاطراد ولا الملل ، ولكنها تدلنا على الروح العامة التي تجمع بين الشعراء على اختلافهم في اللون والوضوح والآداء . فنحن لا نستطيع مثلاً أن نتحدث من وحدة الأسلوب منذ شاعرين مثل لامارتين وسان - جون - بيرس في اللغة الفرنسية ، أو عند ليوناردى وإنجارتى في الإيطالية ، أو جونسبريد بن في الألمانية ، أو شوقي وأدونيس في العربية ولكننا نستطيع أن نتحدث من شعراء مثل رلكه والبري والموت ودينيه شار ، على ما بينهم من اختلاف في التشبؤ والنظرة والإسالة والفراغ والفهم هو أن نعرف أن الظواهر التي رأت النور في القرن الماضي ما زالت تؤثر على الحياة الشعرية حتى اليوم - وسواء تبين لنا أن شاعراً من الشعراء قد تأثر بسلفه أم لم يتأثر ، فإن ذلك لن يعيننا على التسليم بحقيقة حامة تبرى على الشعر سرانها على سائر الفنون ، ألا وهي أن لكل عصر روحه وأسلوبه الفرم ، وأن هناك نهجا في الرؤية والإحساس والآداء لا يزال يمسود الشعر الأوربي منذ أكثر من مائة عام . ولا يصح أن نتحدث بكثرة



س . مالارمييه

المدارس والبرامج الأدبية التي ظهرت في أقل من قرن من الزمان . لقد لا يكون هذا التنوع الهائل سوى نوع من خداع البصر ، يبين مدى خصوصية الشعر الحديث وتمدد الفروق والخلال فيها ، ولكن لا يجوز أن يحجب عنا وحدة الروح العامة التي تسوده وتتخلل فيه .

أن من يتصفع بعض المراجع في تاريخ الأدب يجدها تتحدث من الرمزية وتكاد تتفق على تحديد نهايتها سنة ١٩٠٠ . ولكن هل انقطع تأثير انطباعها - وفي مقدمتهم مالارميه - على شعراء متأخرين مثل فاليري وجويلان وأنجاري والبيوت ؟ وهل انقطع سيل المدارس و « المودات » الأدبية في الشعر أو في غيره من الفنون من دادية ومستقبلية وتعبيرية وسريالية وحدانية وما وراء الحددية .. الخ ؟! الناريه يبرف الجواب . للتحاول أن ننظر معا في بعض الامامح والخطوط العامة في هذه الصورة الحرة التي يقدمها لنا الشعر الحديث .

ليس من العسير أن نضع أيدينا على اتجاهين رئيسيين في بناء الشعر الحديث سار فيهما رامبو ومالارميه في القرن الماضي . فهناك أن شئنا التبسيط ما يمكن تسميته بالشعر المتحرر من الشكل أو الشعر غير المنطقي في جانب ، وهناك الشعر العنقلى المتزعم بالشكل المحكم الدقيق في جانب آخر . أما هذا الانقسام الأخير فيمبر عنه فاليري (١٨٧١ - ١٩٤٥) في سنة ١٩٢٦ بقوله : « أن القصيدة ينبغي أن تكون ميذا من أبعاد العقل » . وأما الانقسام الآخر المضاد فيمبر عنه رائد المدرسة السريالية أندريه برتوت (١٨٩٦ - ١٩٦٧) حين يقول : « ينبغي أن تكون القصيدة حطام العقل » أو حين يقول « أن الكمال هو الكسل » .

وجود هذه الأشداد في شعر القرن العشرين شيء يرتبط بصورة العامة . فليس الأمر مجرد خلاف بين حزبين متعارفين ، بل هو تعبير عن قطبين يدور حولهما الشعر

الحديث كله ، وقد يمثلان سرا ما تدور رحاه في وجدان الشاعر الواحد بين العقل والفوضى ، والنظام والحلم ، والتجريد والهولة وعلى الرغم من اختلاف النموذجين فهما يؤكدان مشاركتهما في وحدة البناء العام التي تميز الشعر الحديث . فالشعر العنقلى والشعر غير المنطقي يشتركان في بعضهما من العاطفية المألوفة ، وزمدهما في قابلية الفهم ، وتخليهما عن الشئبية المتشادة ، وإيثارهما للإيحاء واستثارة الخيال ، وجعلهما من القصيدة كيانا مستقلا بنفسه ، يمكن مضمونه في لفته الحرة وخياله الطليق ولميه بالأحلام لا في محاولة « لفتح » العالم أو « التعبير » عن المواقف . وكل هذه أشياء تستصدم القاريه العبرى وتحمير ، لأنه اعتاد من الشعر أن يعرض ويبرر . ولكن لابد له من تبرئها وتعميد نفسه عليها إذا أراد أن يبعد طريقته الى الشعر والفن التشكيلي والموسيقى الحديثة.



١ . برتوت

٢ - البحث عن لغة جديدة : كان من الطبيعي أن تكون لغة الشعر الجديد لغة جديدة ، فتفسر قصيدة من هذا الشعر يحتاج منا أن نقف عند أسلوبها في الأداء أطول بكثير من الوقوف عند موضوعها أو مضمونها أو الباعث عليها . كان في استطاعة الناقد فيما مضى أن يبين للقاريه مضمون القصيدة من الشعر القديم . وكان ذلك أمرا ممكنا ومتقبولا ومفيدا ، إذ كان هدف الناقد والشاعر أن يخاطب ود القساريه وبهذا له طريق الإحساس بقصيدة كتبت بلغة تخدم نظام حيواته الطبيعية . غير أن الأمر مع الشعر الحديث يختلف من ذلك اختلافا كبيرا . فليس من الممكن أن نفهم قصيدة من شعر البيوت أو سان - جون - بريس أو أنجسارنى من مضمونها ، وإن كانت لا تخلو بالطبع من مضمون أو مجموعة من المصانئ المتصلة بمالم هذا الشاعر أو ذاك . فأسلوب الأداء هو المظهر اللغوى الميائتر للتحول الذى طرأ على الواقع والألوف في هذا الشعر . لقد اختلف

التوازن القديم بين مضمون العبارة وأسلوب ذاتها . وأصبح الأسلوب الجديد بما فيه من تنافر وقطع وفجوات هو الغراب ولقي وقطع وفجوات هو الذى بلغت الإتيان قبيل كل شيء . سوان ، نحن لا نستطيع الآن كما كان الحال قديما أن نشغل أنفسنا بمضمون القصيدة من الأسلوب الذى تم به التعبير من هذا المضمون ، لأن التباين بين أسلوب التعبير والشعر المعبر عنه قد أصبح من أهم قوانين الشعر الحديث . هذا الأسلوب المتناثر الشاذ قد زاد قلته فى القصيدة حتى كاد يجرى الموضوعات التى يلهمها من أهميتها بل من وجودها نفسه ، فالقصيدة تحتاج الاعتراف «بموضوعة» العالم الواقع خارج الذات أو داخلها ، وإن تناولت بعض بقايا هذا المسالم الموضوعى الخارجى فبى أنما تستخدمها أداة لتحريك الخيلة ودفع طاقتها على التحوير والتجديد . وليس معنى هذا أن الشعر الحديث يقر نفسه على موضوعات قليلة أو مديدة الشان ، مما فعل مألوفه مثلا . وحتى إذا حدث هذا لا يمنع أن تكون هناك تصالعات تزدحم بالموضوعات والأشياء ، فالمقصود مما نقول أن هذه الأشياء تفضع الآن تركيبة جديدة وأسلوب جديد فى الرؤية والأداء ، وأنها قد أصبحت مادة تتحكم فيها طاعة الذات الشاعرة وقدرتها على التحليل ، وفقدت كثيرا جدا من موضوعيتها وفسيختها . ولو لم يكن الأمر كذلك لا استطاع الشعراء الحديثون أن يؤلف بين أشياء لا تألف بينها فى الواقع والطبيعة ، ويرمز إلى أشياء لا يتطابق فيها الرمز والرموز إليه ، ويشبه بين أمور لا وجه للتشابه بينها على الإطلاق .

أسلوب الشاعر الجديد الآن يأبى على المضمون أن يكون له وجود متساو وقيمة فى ذاته . أنه لا يكف من البحث عن اللغة الجديدة . أنه يريد ، كما يقول أبوللينر (١٨٨٠ - ١٩١٨) ، لغة جديدة لا يدرى

التحوير عنها عيشا . ولكن كيف سنبقى هذه اللغة المفاجئة الناشئة ؟ يقول « أراجون » (١٨٩٧ -) فى مقدمته ديوانه « عيون الزا » (١٩٤٢) « أن الشعر لا وجود له إلا بفضل القطع الجديد المستمر للغة وذلك بتعطيل التسلسل القوي ، وتكسير قواعدها وتغيير تركيبها المعتاد فى الكلام . والشاعر « يبتس » يقول : « ليس للغة . فكل ما أملكه لا يزيد من مجموعة من الصور والتشبيهات والرموز » . ولق قصيدة « البيت » المشهورة « أربعمائة الرماح » نجد هذا البيت القريب : « لغة بلا كلمة وكلمة بلا لغة » . وسوان - جون - يريس يتحدث عن التركيب القوي لديه فيشبهه بالبرق والصاعقة . . وكأننا يتفق هؤلاء الشعراء جميعا على أن هذه اللغة الجديدة لن تقدم لها قواعدنا المألوفة وتحلل التشانف والتمارض والقرابة محل التجانس والتناسق والنظام .

ومعنى هذا أن اللغة الجديدة ستصبح لغة مفاجئة للقارىء ، لا بل مادية له . ولقد ألح الشعراء والفنانون الجدد على كلمة الصدمة أو المفاجأة حتى صارت تعبيراً اصطلاح عليه الفن الجديد من عهد بودلر . يؤيد هذا ما يقوله فاليري من أن أى دراسة للفن الحديث فى نصف القرن الأخير لابد أن تبين كيف كانت تثار مشكلة الصدمة كل خمس سنوات . وهو نفسه يترف بأن شعر رامبو ومالارميه قد أثرا عليه تأثير الصدمة المفاجئة منذ قراءته له لأول مرة . والسيرميون يتحدثون عن «الألحاح» الذى يبتنى أن يحذله الشعر الجديد ، ويلهب زعيمهم « بريوتن » الى حد القول بأن الشعر إنما هو اعتساف للثروة والإحتجاج ، كما يقول سان - جون - يريس (١٨٨٧ -) « ترف الشلوك » هو أول مواد السلوك الأدبى . وكأننى بهذه اللغة الجديدة لم تحرم منذ مهسد الرومانتيكية على شيء حرصا على

الإحتجاج ، وكأنها لم تسع الى شيء سعيها الى زيادة الهوة التى تفصل بين الشاعر وجمهوره ، بحيث لا نقالى إذا قلنا أنها تحاول من قصد أو غير قصد أن تصدمه وتفاخه وتصاديه . ذلك لأن الإهتمام بالأسلوب وحده قد أصبح هدفا فى ذاته ، يخفى وراءه المسمى والموضوع والمضمون ويستزى معه أن يتناول خلود الروح أو يصف حذاء قديما أو طلبة صفيح فارغة . .

٢ - اللغة سحر وإيهام :

من خصائص الشعر الحديث التى لا يصح أن ننقلها أنه أصبح منذ عهد رامبو ومالارميه نوعا من السحر النثوى . وكثيرا ما تظهر فكرة الإيهام فى كتابات النقاد فى القرن العشرين فى كلامهم عن التأثير السحري . فبرجسون فى كتابه « المعطيات المفارقة للشعور » (١٨٨٩) قد جعل منه عنصرا أساسيا من نظريته فى الفن ، وكثير من الرسامين والموسيقيين يعدلوننا عن أثره فى إنتاجهم ، والمقصود بالإيهام هو تلك اللحظة التى يطلق فيها الشعر « العلى » طاقات وأسماعات روحية يؤخذ القارىء بحرها وأن لم يفهم منها شيئا . هذه الاسماءات الإيهامية تأتى فى الغالب من الطائعات الحسية التى تزخر بها اللغة ، أتنى من الإقتناع والنظم والصوت . وقد تأتى من تلك الممانى والدلالات التى توحى بها الكلمة أو تعدها مجموعة الترابطات الشاذة بين كلمات لا تجمع بينها صلة طاعرة ولا مألوفة . فمثل هذا الشعر الإيهامى الذى يعتمد على سحر اللغة يزيد من سلطان الكلمة ويجعلها أصل الفعل البشرى وأول أسبابه . أنه لا يتغير العالم حقيقة واقعة ، لأن الكلمة وحدها هى الواقع بالنسبة إليه . ومن هنا نفهم ما يقوله بعض الشعراء الحديثين من أن القصيدة لا تدل على شيء ، بل توجد أو تكون . ومعظم الترويح والتلميحات التى تقدم لما يسمى « بالشعر المحض » تدور حول هذه الفكرة . ويظهر أن إلهاد الشعرى

الذى قال به « ادجار آلن پو » قد ثبتت صحتها في حركة الشعر الجديد . فالشاعر الكاتب الأمريكي الكبير يرى أن يصمم الشاعر قصيدته مبتدأ بقوة المنف الكاشفة في اللغة والسابقة على المعنى ، فإذا تم له ذلك استطاع بعدئذ أن يقضى عليها المعنى الذى سيظل على الدوام شيئاً ثانوياً . وفريب من هذا ما يقوله الشاعر الألمانى « جوفريد بن » من أن القصيدة تكون قد تمت بالفعل قبل البدء فيها ، ولكن الشاعر لا يكون قد عرف نصه التلوى بعد . ولعل شعر « بن » نفسه يكون من أمثلة الاضلاع على أصالة الكلمة وسبق الصوت الى المعنى . ولعل هذا البدا هو الذى مكّنه من معالجة أبعد الموضوعات من الشعر وجعلها مع ذلك شاعرية .

وفي شعر رامون خيمينيز (١٨٨١ - ١٩٥٨) ، وهنرى ميشو (١٨٩٩ -) ، ولويس اليوت شواهد كثيرة على هذا التأثير السحرى - بل الخفيسى في بعض الأحيان - الذى يأتى من نعم الانفاذ - أو من تكرار بعض الأبيات بشكل مستمر ، أو من مجرد اللعب بالقاطع والألفاظ أو بإدائها بحيث تخلق توافقات إيقاعية أو تركيبات موسيقية تلغ مباشرة الى الأذن وإن لم تصل الى العقل ، وما ذلك إلا لأن هذا الشعر يعتبر اللغة طاقة نغمية قبل كل شيء . ولا شك أن أبرز ممثليه من الشعراء المعاصرين هما الشعراء فرانز كافى الفرنسى وجويلان الأسبانى .

« - شعر بلا منطق أو وراء المنطق : وعلى الطرف الآخر من هذا الشعر النابع من تراث مالارميه نجد ما يمكن أن نسميه بالشعر «اللامنتطقى» شعر الهواجس والأحلام «واللهلوسات» الصادرة عن حياة اللاشعور الباطنة . والشعراء الذين يمثلون هذه النزعة يتأثرون رامبو ولوتريمو (١٨٤٦ - ١٨٧٠) وطوم الاسراء وكيمياء المادان القديمة وكتابات اليهود المروقة بالقبالة . ف شعرهم هو شعر الأحلام - بالبنى التى لهذه الكلمة - سواء

كانت أحلاماً ترى في النوم أم أحلام يقظة تصطبغ بالعتاقر والمخدرات . وذات الشاعر في هذا الحلم الشعرى الذى يخلقه الخيال أو يورق في المنام ذات متخلفة من الواقع تؤمن بأن الإنسان هو سيد العالم بفضل ملكة الحلم التى وهبت له وحده .

فالشعر اللامنتطقى يستفيد إذن، مثله في ذلك مثل الشعر العقلى ، من قدرة الإنسان على تخيل الصور غير الواقعية . ولكنه في حالتنا هذه ينقل تلك الصور من أعماق طبقات الحلم ولا يتدخل في ترتيبها . إن الإنسان عند شعراء الحلم ، كما يقول بريوتن ، ليس وحشاً ذهنياً ولكنه - بفضل أبحاث فرويد ويونج - كائن ينطوى على قوى مظلمة مجهولة تكن في أعماق أعماق وجدانه . ونفسى « يونج » للآداب بوجه عام وللشعر بوجه خاص أنه ينشأ تحت تأثير « رؤى أولية قديمة » تعيش في اللاشعور الجمعى ، وما الشاعر إلا « الوسيط » الذى تتدفق خلاله هذه الرؤى . وبذلك تكون عملية التشكيل الفنية عملية ثانوية الى جانب الاهتمام بهذا العالم الممتد السحيق .

ومن الطبيعى أن يكون لهذا تأثيره على السرياليين والذنهيم الأول ابوللينير يجمع صورة لا واقعية ونفقا نفسها . فقد كتب في سنة ١٩٠٨ شعرا منشورا بعنوان «أوتيروكريتيك» (من عنوان الكتاب القديم الذى ألفه أوتيمدور في تفسير الأحلام) ولا بأس من ذكر بعض سطور من هذا النص ، اخترناها حشواًائق ، لأن ذلك لن يضر ، من الأمر شيئاً ! وسنجد أن ابوللينير يجمع صورة لا واقعية ونفقا من الأحداث التى سفها الى جانب بعضها بشرى رابطة تجمع بينها بحيث يستطيع القارئ أن يعيد ترتيبها على نحو آخر . وإذا كانت هناك قصة رابطة بين الصور والأحداث فيمكن أن نسميها « التحول اللامنتطقى » الذى يشبه ما يحدث في الأحلام . فالتأريش تحول الى لؤلؤ ، والانتقام تحول الى لعابين . ولن نقابل

أساتنا بمفردة في هذا المسام بل حشدا من الناس . وليست الصور وحدها قريبة من الأحلام بل كذلك طريقة التعبير . إنه عالم أحلام يودم بالجنون ، والتج ، والجريمة :

« كانت قطع الفخيم في المساء شديدة القرب منى بحيث شجعت بالظوف من رانعتها ، زواج حيوانات غير متكافئين ، وأصبحت فروج الكروم عناقيد مثقلة بصور الأقام . من ظلموم القرد ارتفعت أسنة الذهب وزخرت العالم بالزنايق . الفضا فرحوا . وأقبل عشرون خياطا أعصى . وأقرب المساء طارت الأشجار هاربة وحولت نفسى الى مائة شخص . الطبع الذى كتنه شفته الى البصر . السيد أظا قطعى . مائة سلاح قتلوني تسعا وتسعين مرة . وشعب كامل مسفطو في المعاصر ، راح يرف دما وهو يقضى . لال فلل فتساوية نشرت الأسود بمجبة على حمى الشريعة القرمزية ، بينما تكاثرت عيولنى في الأنهار ، في المدن وفوق لوج الجبال .

ومع أن السرياليين قد توالى انتاجهم منذ العشرينات من هذا القرن فالدنهيم ابوللينير يمدأدهم خيالا والحق أن برامج السرياليين تستحق الاهتمام أكثر بكثير من انتاجهم . فلقد دأبوا منذ عهد « رامبو » على تأكيد لون من اللون الإبداع في الشعر وحشدا في سبيله لغة أقرب ما تكون الى لغة الحلم ، ففى رأيهم أن في مقدور الإنسان الذى يتخبط في ظلام اللاشعور أن يجد تجربته الفنية بلا حد ، وأن مرفى العقول يستطيعون أن يبتوا لأنفسهم عالما فوق الواقع لا يقل « عبقرية » من عالم الأدب والشعر ، وأن اللاشعور هو الذى يوحى بالشعر والأبداع دون التقيد بقيد ولا شكل . تلك من بعض مواد هذا البرنامج الغريب الطموح وقد لا نبألغ إذا قلنا أن السرياليين يخلطون فيه بين التخييل ، والتفنن ، وبين الاستراغ والإبداع ، ولا يستغنى عن ذكر أن يذكر لهم شعرا عظيما وإن ذكر لهم برنامجهم ونظرياتهم الجديدة

المتنسيوم كما نرى الانسان يستط
مرميا فوق نشارة الخشب :
لا تلعب الى هناك
كل شيء قد رتب من قبل ،
اللعبة زيفت .
وعندما يظهر في اللعبة ،
تحيطه هالة من المتنسيوم ،
عندئذ ستدوى اصواتهم
« حمدا لله » .

وقبل أن تهوى من مقعدك .
سيتلقون لك جميع الأجراس .
سيقفون في وجهك .
بالأسفنجة المقدسة ،
ولن تجد الوقت للتشيت بريشة ،
سيتلقون بانفسهم عليك .
وسوف يصيبك تحت الحزام .
وعندئذ تنهار ،
وذراعك معلوبتان في غياه ،
في النشارة ،
ولن تلقى أبدا على العقب .

ولكن يبدو أن الشعر الجديد قد
طأ بهذا العالم الصناعي الجديد
ثائرا مزدوجا للحياة الآلية التي
نحيها ، والمعيشة في المدن الكبيرة
المزدحمة يمكن أن تلت الإنسان
أو تمده ، ويمكن أن تتر في نفسه
احساسات جديدة أو تملأها بالفراب
والفسيع .

إن الشعر الحديث يعبر عن
عذاب الإنسان وفسيع حريته في عالم
تتحكم فيه الآلات والساعات
والشروعات الكبرى ، وتضجعه العروب
والكوارث التي لا تنقطع ، وتضيله في
ظل الثورة الصناعية التآنية الى كائن
صلي فضيل . إن اجهرته وآلاته
تشهد على قوته وضعفه ، وتزوجه
وتخلعه عن المرش ، ولا شك أن هناك
صلة قوية بين هذه التجارب التي
يعاها الإنسان وبين بعض خصائص
الشعر الحديث . فالانطلاق الى عالم
اللاواقع ، والبناء بالخيال الجامع
من كل ما هو مألوف ، والشسيف
بالرموز والأسرار الخفية ، و « تعقيل »
اللفة الى أقصى حد يمكن أن تكون
كلها محاولات من جانب النفس الحديثة
للمحافظة على حريتها في مواجهة عالم
يتحكم فيه المال والآلة ، وانقاذ سر

الجريئة . وحتى الشعراء الكبار الذين
يحبسون عادة من السرياليين - مثل
أراجون (١٨٩٧ -) والوار -
(١٨٩٥ - ١٩٥٢) لا يدينون بشعرهم
لبرامج السرياليين بل لذلك الأسلوب
العام الذي شاع في عالم الأدب منذ
عهد رامبو ، وجمل الشعر لغة
الاحلام والصور المجردة عن المنطق
والمقول . إن كل ما يذكره الناقد
للحركة السريالية هو أنها كانت
نتيجة لا سببا ، وأنها تسلك واحد
من اشكال عديدة تعبر عن شعور
الإنسان الحديث الى الأسرار والأفاز ،
وقد يشفع لشطحائهم أن نذكر على
كل حال أن الشعر الحديث في أوروبا
ما يزال يغوص في غياهب الاحلام ،
وكان الشعراء يصرون على أن ينطبق
عليهم هذا الوصف الذي يشر بهم
ويمجدهم في أن واحد فيسبوسهم
كالسارن نياما ...

ه - بين العدالة والتراث :

إذا كان الشعر الحديث يحطم
التقديم فهل يعني هذا أنه يقطع صلته
بالتراث ؟ وهل يستطيع شاعر أن
يستغنى عن التراث فيكون كالسمكة
التي خرجت من المساء ؟ لم ما هو
موقفه من عالم التجربة والعلم
والصنعة والتخطيط والمخن الجماعية
والى أى حد يرفضه أو يتأثر به ؟

لقد اهتم الشعراء منذ عهد بودلير
بهذا الوجه الجديد للمرخ من المدينة
والكنيك الحديث ، وكان لهذا
الاهتمام جانبه السلبى والإيجابى .
فأبوليتر يدخل عالم الآلة الواقى
مع أغرب أحلام البث والمصالح في
نسيج واحد . وتصبح الآلة في يديه
شيئا سحرى ، بل قد تحمل عليها
البركات وتقدم اليها القرابين . أنه
في قصيدته « منطقة » (١٩١٢)
يضع قاعات الطائر والكائنات في منزلة
واحدة ، ويجعل المسيح « الطيار
الأول » الذي يضرب أعلى رقم قياس .
وتجد مثل هذا في قصيدة جاك برينير
(١٩٠٠ -) « الصراع مع
الملا » (١٩٤٩) حيث نرى هذا
الصراع يدور في حلبة الملاكمة تحت أضواء



ج . بن

العالم ومعجزة الخلق في زمن يلثم وراة السمة والمنفعة .

ولكن اذا كان الشعر يعلن احتجاجة على هذا العصر فهو من ناحية أخرى يتأثر به وينتجح بظلمه . فالشاعر الحديث مبال الى التجريب والمحاولة ، دقيق في صنعة دقة العالم في معمله وإثرائه مع رموزه وأدقائه ، متأثر بروح العصر في صلابته وبروده ونسوته . انه يصور تلك القصيدة التركيبية التي تمتزج فيها الصور الشعرية القديمة - كالنجوم والبحار والرياح - بصورة الحضارة الآلية واصطلاحات العلماء التخصصيين ، شاعر مثل « جوفيه » يقول في احدي قصائده : « ارى بقعة غليظة من زيت الآلة وانفكر طويلا في دم أمي » . وشاعر آخر مثل « كاردانيلي » يشبه ساعة الموت بطلحات الانتظار تحت ساعة المحلة ، حيث يحصى الانسان الدقائق والثواني وأشعار اليوت وبين وسان - جون - يرس تزدحم بهذه التفاصيل العلمية والفتية ، ومع ذلك تظل محتفظة بصدها وشاعريتها ، على اننا اذا كنا نلاحظ هذا كله ونقر وجوده فلا ينبغي أن نتجاهل خطره . فقد تؤدي المبالغة في هذا الاتجاه - وبخاصة لدى شعراء لا يملكون الوهبة الكافية والثقافة الحقة والقدرة على الرؤية الشاملة - الى أن يقتضى الشعر على نفسه بنفسه ، ويستسلم لهذه النومة العامة المنمرة التي تزداد ضراوة كل يوم ، وكان الانسان لا يسمى الى شيء كما يسمى الى تفجير الكرة الأرضية في الهواء .

مهما يكن الامر فانه اذا كان الشاعر الحديث قد قطع صلته بالتراث فقد فتح قلبه وعقله على جميع الآداب والديانات ، وراح يقوس في أعمال النفس البشرية ، ويلتقط الصور والرموز أسخرية والاسطورية التي عرفتها مختلف الشعوب في آسيا وأفريقيا وأوروبا . ونحن نلاحظ هذا بالفعل في أشعار « رامبو » قبل أن يكتشف فرويد اللاشعور أو يكتب يونج نظرياته عن اللاشعور الجمعي أو النماذج الرئيسية للشخصية .

وهناك مسديد من النصوص في الشعر الحديث تردد فيها أصداء اسطورية وشعبية من كافة الأمم والمعصور - فشرسان - جون - يرس مثلا يزدحم بإشارات عديدة الى الرسم القديم والأساطير الفائرة وأماكن العبادة عند مختلف الشعوب و « والدا باوند » يورد في قصائده نصوصا من الشعر الهرونتسالي والإيطالي والأفريقي والسبيني والمصري القديم (برسومها الأصلية في بعض الأحيان) وقصيدة اليوت المشهورة « الأرض الخراب » تقتبس من مرجع كبير من الشومب البديلة كالفنن الذهبي لفريرز ، كما تستفيد من الكتاب المقدس والأوليا نيشاد ، وتورد نصوصا عديدة من أشعار بودلير ومالاميه وشيكسبير وأوفيد ودانتى وكتابات القديس أوغسطين ، ويصن الشاعر فيما يبدو كأن قصيدته قد أصبحت كالمدخل الكثيف فيتولى التعليق عليها بنفسه . ويصبح هذا تقليدا يحتذيه شاعر إيطالي مثل « مونثاله » أو إسباني مثل « دييجو » . ولكن لا يصح أن نخدعنا هذه الاقتباسات السديدة من النصوص القديمة . فهي لا تنل على ارتباط حقيقي بالتراث ولا بصبر من المعصور الماضية . فالشاعر يند يده الى هذه النصوص والإشارات وأخذها حيثما اتفق الأمر ، لأنها أصبحت بالنسبة اليه بقايا ماضى تمزق وفقد وحدته . انه لا يعود الى الرموز والأساطير ليمجد عصرا أو يبحث زمنا مضى ، وإنما يسوى بينها كما يسوى بين الأشياء التي يستمدنا من عالم الواقع ، ويضمها الى جوار بعضها أو يمزج بينها كيفما شاء هووا ، ربما يكون هدفه من ذلك أن يريانا احساسا بتمزق قصيدته أو علم تماسكها كتمزق الواقع نفسه ، أو ربما يريد أن يلبس أقتصة مختلفة للتعبير من حالة ضياع واحدة أو يخلق بهذه الكلمات والرموز القديمة نوما من سحر الانتقام والصور يضفى على شعره روعة وبهاء . والدليل على ذلك أنه لا يضع هذه الرموز والصو والنصوص الاقتبسة في مصرها



ت . س . اليوت

ولا يوردها بحسب تربيتها التاريخي بل يخطئها بكلمات وشعارات وصور أخرى من العالم الحديث .
والواقع أن من حق الشعر أن يطوف في مختلف البلاد والمصور كما يشاء ، ما دام يمثل ذلك للشعب والنساء لا لتقرير حقيقة أو البتة دليل . وإذا سمعنا شاعرا مثل « جوتفريد بن » (١٨٨٦ - ١٩٥٦) يقول في قصيدته « أنا ضالمة » :
أنا ضالمة ، تفجرت من الغلاف

الهلالي ،

قصيدة الأيون - : أشعة جاما
- ل - م -

جريريه ومجال - : أوهام لا نهاية على حركة المغمى من نورثام ، الأيام تضيى بك بلا ليل ولا صباح ، السنوات تغلف بلا تلج ولا لمر الانلثاني مهدد خلج -
العالم مهرب .
أين تنتهى ، أين تصكر ، أين تستند اهلاك -

مكسب ، خصاصة :
نعية وحوش ، أيد وائل ،
تفر الى قضبانها .
نظرة الوحوش : النجوم امام حيوانات

موت الانفال اصل الوجود والخلق ،
بشر ، مجاز شعوب ، حصول كود

تهوى الى خلق الوحوش .
العالم فنتسه الفكر . والمكان والأزمان .
وما تسببت البشرية وما بدت ، ليس الا دالة الانلثانية -
الاستطورة كذبت .
من أين ، الى أين - ، لا ليل ، لا صباح

د . د . ولا حداد

أو إذا سمعنا في قصيدة أخرى يقول : « الدوائر تظهر : تماثيل ابن العزى المريقة في القدم ، كنجاف وبوابة من بابل ، رقصة » - م - م ورقصة سوينج وصلاة ،
أ. تطفأ أن نقول كما قدما أن الشاعر يسرى بين حقائق التاريخ كما يسرى بين الأشياء التي يجدها

أمله في عالم الواقع ، فكل ما يراه في التاريخ أو على الأرض قد صار غريبا بلا أرض ولا وطن ..
٦ - الوحدة والقلق :

إن من أبرز الإحساسات التي ينتقلها الينا الشعر الحديث هو الإحساس بالوحدة والقلق . فالشاعر هو أشد الناس شعورا بوحدة اللات في العالم واتفرادها بين شعرا من البشر . والفكرة قديمة بغير شك ، ولعلها قد وجدت قبل الرومانتيكية بكثير ، غير أنها أصبحت في أيامنا فكرة جديدة كل الجدة ، تربط ببدنة مصر أو حقيقته التي ذاتت اليوم على كل لسان ، من أن هذا العصر الذي نميش فيه هو عصر القلق والوحدة والضيق في الرواح ، ولعل الناس لا تتفق على شيء يتعلق بالشعر والشعراء كما تتفق على أنهم أناس متوحدون قلقون غريمو الطبع ، اتفاقهم على أنهم مساكين أو « مجانين » أو يتبعهم الفانوا ..

وقد عبر الشاعر « أبوللينر » عن ذلك في قصيدة ثائرة يمشون « الشاعر القاتل » (١٩١٦) يسرد فيها أحداثا مهيبة غير منطقية تنتهى الى تصوير جريمة القتل التي ترتكبها جميع البلاد في حق جميع الشعراء !! وتنتهى القصة بأن يصنع أحد الثالين للشاعر المقتول تمثالا من « العلم » .. والشاعر سان - جون - يريس يقول عن اللغة التي يستخدمها في قصيدته الطويل المشهور « عثلى » إنها لغة المنفى النقية . وأن دل هذا كله على شيء فهو يدل على أن القلق قد أصبح سمة العصر التي يتحدث عنها الجميع كما كانوا يتحدثون قديما عن « القمر » أو « الشوق » . ولذلك فليس غريبا أن نجد أحد الشعراء الانجليز (وهو و . ه . أوديه) يؤلف في سنة ١٩٤٦ قصيدة يمشون « عصر القلق » .

ولنتخذ الآن مقارنة سريعة بين الجوامع التي يسود إحدى قصائد شاعر قديم نسيبيا مثل « جوه » (١٧٤٩ - ١٨٣٢) وبين بعض قصائد المعاصرين فهو يتحدث في قصيدته سكان البحر (ويحتمل أن يكون قد

كتبها في سنة ١٧٩٥) عن الفضاء التاسع الخفيف ، والبحر الساكن المميق الذي لا تحرك فيه موجة ولا تهب عليه نسمة :

سكون عميق يسود المياه ،
وبلا حركة يمتد البحر ،
والملح ينظر مبهوما ،
الى السطح الأملس حواليه ،
لا نسمة من أى ناحية .
سكون الموت الخفيف .
في الفضاء التاسع .
لا تتحرك موجة واحدة .

ولكنه يتبعها بقصيدة أخرى تتفق معها في الوسور والارتفاع والتم وهي « رحلة سميدة » . وهناك كيف ينتشع القلق ، وينتفج أسرار الخوف ، ويتشجع الملاح ، ثم لا يلبث الشاطئ أن يظهر للعيون من جديد :

تبعد الصياح ،
وصفت السماء ،
والريح تلك .
أسرار الخوف ،
تنشئ الرياح ،
ويتحرك الملاح .
اسرعو ! اسرعو !
فالوج ينشئ

والبعد يقترب ،
وهناذا أرى الشاطئ !
فالخوف والقلق هما ليسا

الاجرا يعبره الشاعر الى الأمل والصفاء ! أما ما نجده في الشعر الحديث فهو يختلف من ذلك ، فيندر أن نجد قصيدة تحدث عن القلق لم استطاعت أن تتخلص منه ! وتشبه قصيدة « جوه » السابقة قصيدة « لرامون خيمينيز » بعنوان « بحر » تصور رحلة على مركب ، وبمسطرم المركب بشيء ما ، ولكن لا يحدث في الحقيقة شيء . فليس هناك إلا السكون والأمواج وهي آخر « جديد » يتركه الشاعر بلا اسم . وهكذا يسبح الشاعر الجديد من الأمل الى القلق بعد أن كان الشاعر القديم يسبح في مكس هذا الانعاش . ولأخذ مثلا آخر من كثر الشعر الأسباني الحديث ، ولتكن قصيدة لوركا (١٨٩٩ - ١٩٣٦) عن الصمت :

انصت يا ولدى للصمت .
صمت شموع ،
صمت ،
تنزلق الوديان خلاله .
والاصداء ،
ويهل جيها
فوق الأرض .

فالصمت هنا لا يحو حول تلك
« الصرخة » المخيفة التي سمعناها
تردد في قصيدة اخرى بهذا المنوان،
بل لعله يزيده رعبا اذ يولد هولا
جديدا ، هول الصمت الذي تنزلق
خلاله الوديان والاصداء ويضيق جيها
الحياة على الأرض . والشاعر نفسه
في قصيدته « هزلة الصمت » يجعل
من هذا الصمت اسما آخر للقلق ،
ويصفه بأنه شبح الانسجام ودغسان
الشكوى لأنه يعمل « هدابا » سحيق
القدم وعدى الصرخات التي انطفات
في الايدى ، وكأنني بلوركا يتحدث
من ذلك القلق الذي يثقله الا يجد
غلامه من الالم والمصداق ، ومن
الخوف الذي لم يعد يخاف شيئا كما
يخاف الخوف نفسه .

وعلى نحو آخر يتحدث شاعر
مثل « الوار » من القلق في قصيدة
الشر من ديوانه الحياة الباشرة
(١٩٢٢) ، أنه لا يسميه بل ينقل
اليها الاحساس الحذر به من طريق
النفس نفسه عندما يكرر كلمة يمينتي :
كان هناك ، او جملة واحدة كأنها
صلاة تنلى في ملل :

كان هناك الباب كأنه متشدد .
الباب بلا هدف ،
كانت هناك قطع التوافد الهشمة ،
لحم الريح المذهب تنزلق عليها .
كانت هناك حدود المستنقعات .
في حجرة مهجورة ،
في حجرة فاشلة ،
في حجرة خالية .

فهذه الأشياء التي تذكر واحدة
بعد الأخرى دون أن تكون بينها علاقة
لم يهدف اليها الشاعر في ذاكها بل
أراد أن تكون ملاصقات على النفي
والرفض والتشيعم ، وبذلك تصبح
في نفس الوقت علامة على القلق الذي
لا تذكره لغة القصيدة بل توحى به .

هكذا نستطيع أن نقول بوجه
عام - وأن كان التعميم هنا شيئا
كريها كل الكره - أن الشاعر القديم
كان يسعى للاتصال بالعالم والناس
وكانت نفسه تريد أن تألفها وتقرب
منها ، سواء نجحت في ذلك أم خيب
أملها فيه .

أما الشاعر الحديث فيتعهد أن
يجعل الألفوف غريبا والقريب بعيدا .
وكل من يقرأ لكبار الشعراء المعاصرين
يشغل اليه أن هناك قوة خفية تدفعهم
دفا الى تعظيم الصلة بينهم وبين
العالم والناس . (ومن يتابع الرواية
الحديثة يلاحظ أيضا أنها تحرص على
هذا الغراب وقطع الصلة بين الناس
والأشياء أو بينهم وبين بعضهم
البعض وذلك ابتداء من روايات
نلوبير الأخيرة الى روايات وأفاصيص
هيمنجواي والبير كامى والروائيين
الجدد) .

يقول الكاتب الروائي النمساوي
« روبرت موزيل » (١٨٨٠ - ١٩٤٢) :
أن الشاعر يصح حتى في الصداقة
والحب بأنفس الكراهية التي تجمد
الكائنات ببعضها من بعض .
« والشعور بأن قرب الإنسان من
الإنسان هو في حقيقة الأمر بعد عنه
يكاد أن يكون موقسوسها ثابتا من
موضوعات الشعر الحديث . فيقصيدة
« اغنية » للشاعر الإيطالي
« أنجارجي » الذي ولد بالإسكندرية
(١٨٨٨ - ١٩٦٤ م) تنتهي بحسرن
غير عاطفي يعبر عنه قوله أن
الحبيبة بعيدة كما لو كانت في
مراة ، وأن الحب يكشف عن القبر
اللائسائي للزلة الباطنة :

من جديد أرى فمك البهيم
(بالليل يتقدم البحر ليلفكاه)
وإذى فرس فلدك
يسقط متهاكلا
بين ذراعي اللتين كانتا تغنيان ،
وأرى نوما بعيد اليك .
نضارة جديدة وموتنا جديدا .
والزلة الشريفة
التي يتكشفها في نفسه كل من
يحب

كانها الآن قبر لا متناه
يصلنني الى الأبد عنك .

هيبتي ، بعيدة أنت كما في
مراة ..

ولوركا يقول في إحدى قصائده :
« ما أبعدني حين أكون قريبا منك -
وما أقربني حين أكون بعيدا عنك » .
والشاعر الأسباني كارل كرووف
(١٩١٥ -) يقول في « قصيدة
حب » (١٩٥٥) : هل تستمعي
خلف الوجه المشوش للقرم الذي
يتفتت .. ، والليل يتكر كالصودا ،
« أسود والرق » . وكان هذه الصور
العلبة وهذا التحطم والتناثر
والانكسار تعبير عن فشل محاولته
للحرب من الحبيبة كما هو
تعبير عن خلاصه الوحيد المنظر
على يد اللغة الشاعرة الخلاقة .
والجسر الأخير من قصيدة
لوركا المشهورة عن صديقه مصارع
الثيران سانشيت ميخياس يحمل هذا
المنوان « نفس غالية » ، أنه لا يذكر
الميت ولا الموت بكلمة واحدة وإنما
يقول أن أحدا لم يعد يعرف صديقه ،
ولا الثور والخيول والنمل في بيته
ولا الطفل والماء ولا البحر الذي يرقه
تحت . ولقد صار بكلمة بعيدا عنه
بعدا لا يستطيع التذكر نفسه أن يصل
اليه . « لكنني أغنى بأساك » . غير
أن هذا لا يجدي أيضا . فالشاعر الذي
غلبته الوحدة والياس من الوصول
الى الصديق البعيد لم يعد يملك
الا الفناء من النسيم الحزين الذي
يسرى بين شجيرات الزيتون .

وقل مثل هذا من قصائد الشاعر
الاسباني رافائيل البرني (١٩٠٢ -)
التي نشرها في سنة ١٩٢٩
بمنوان « من اللاتسكة » الملائكة التي
تحدث عنها الشاعر آيس لبا أكي
معنى ديني . أنها كانتا خرساء
كالأنهار والبحار ، خلقها خيال شاعر
وحيد . هناك صراع خفي يدور بينها
وبين الإنسان وينتهي الى انقطاع كل
أمل في الاتصال بينهما . فالإنسان
يعلم أن الملاك موجود ، غير أنه لا يراه ،
ولا الثور يراه ، ولا الريح وزجاج
التوافد تراه ، والملاك أيضا لا يرى
الإنسان ولا يعرف المدن التي يسرى
فيها ، لأنه بلا عيون ولا ظلال ، ولأنه
يمزج الصمت في شمره » ، وما هو

آه ! ما أطول الطريق !

آه ! يا فريسي الشجاع !

آه ! الموت يغطيني .

قبل أن أبلغ قرطبة !

قرطبة ، وحيدة وبعيدة .

فهذا الفارس يعرف الطريق إلى

هذه وهو مدينة قرطبة . ولكنه يعرف

أيضا أنه لن يصل أبدا إلى هذا .

الهدف . أن الموت يحلق فيه من

أبراج قرطبة ، وهو لن يعود إلى

بيته لأن الموت ينتظره هناك في

السهول الشاسعة التي تمتد فيها

الرياح . وما كذلك الشاعر القديم

الذي كان يحس إلى بيته أو وطنه ،

ويحلق نفسه صورة البيت والدخان

الذي يصعد من مدخله ، والسور

الذي يظهر فوق سطحه ، والمجوز

التي ستفتح له الباب ...

لنضرب كذلك مثلا بقصيدة

« جوتة » التي تبدأ بهذا البيت :

« دعوني أبكي » وهي إحدى قصائد

ديوانه الشرقي التي لم ينشرها فيه

ووجدت في أوراقه بعد موته :

دعوني أبكي . يعطيني الليل .

في الصحراء الشاسعة .

الجمال راقدة . الرعاة كذلك

والفنون ،

والأرضى سهران يحسب في هدوء

أما أنا فأرسل إلى جواده ،

وأحسب الأيما التي تلهلني من

زليخة ، وأفكر باستمرار في الدروب

المتوترة المزعجة التي تطيل الطريق .

دعوني أبكي . فليس هذا عارا ،

الرجال الذين يكون طيبون .

لقد بكى أخيل على حبيبته

بريزيس .

وأكسبريس يكي الجيش الذي

لا يهزم ،

والإسكندر يكي حبيبته التي

انتحرت .

دعوني أبكي . أن الدموع تحيي

التراب ،

ها هو ذا يحضر .

فالشاعر هنا بعيد من هذه .

يقضي ليلته في الصحراء الترابية

الأطراف ، ويفكر في الأمصال التي

تفصله من حبيبته فيكي . غير أن

بعد هذا الهدف في المكان لا يعمده

إلا « قلب وحيد رطب » ، وتبع جف

الماء فيه .. لقد مات بينما نحن

البشر ، أضاع الدنيا وأضاعته .

ومع أن من الصعب تفسير هذه القصائد

(التي وصفها البعض خطأ بالربائية) ،

إلا أن الرمز الذي تدور حوله

لا يستمع على الفهم . فالملاكمة

كانت ثورية مباركة ، سواء أرسلت

إلى الناس لتبشرهم بنعمة الله

أم لتنزعهم بقضبه وتقمضه . كان

الإنسان يحس صلة بيته وبينها ،

وكان يشعر أنه ليس وحده في هذا

الكون ، ويرى بين الحين والحين أن

هناك كائنا حلوا برماه ويتذكر وجوده

على الأرض البائسة . غير أنه يبدو

أن الملاكمة قد سلّمت الإنسان فلم تعد

تهتم بشأنه ، بل ولم تعد تترك منه

إلا صورة للتعب والفساد والفناء ..

للكاتب الألماني فرانتز كافكا

(١٨٨٣ - ١٩٢٤) أمثلة جمل

منها : « القرية المجاورة » يقول

فيها : « كان من عادة جدتي أن

يقول : أن الحياة قصيرة إلى حد

مدهل . وأن تضغط الحياة بذكرياتها

حتى لا أكاد أتصور مثلا كيف يمكن

أن يصم شاب على ركوب جواده إلى

القرية المجاورة دون أن يشقى ، -

ويسرف النظر تماما عن الصديق

المؤلم - من أن يكون عمر الحياة

العادية التي يلزمها الحظ أقصر

بكثير من أن يتسع لئلا هذه الرحلة .

هذه الأمثلة تعبر من موقف

أساسي في وجدان الجيل الحديث ،

ألا وهو المعجز من الوصول حتى

ولو كان الهدف قريباً . ولنضرب

مثلا لذلك من الشعر الحديث بقصيدة

لوركا « أغنية فارس » :

قرطبة .

وحيدة وبعيدة .

فارس أسود صغير ، قمر كبير ،

حيات زيتون في خرج سرجي .

أعرف الطرق حقاً .

غير أنني لا أبلغ قرطبة أبداً .

خلال المدى اللسسيج ، خلال

الريح ،

فارس أسود صغير ، قمر أحمر .

الموت يهتق في .

من أبراج قرطبة .



ه . و . أودن

أدى به الأمر الى تحطيم الواقع وإعادة النظر في كل المقدسات والانقسام عن التراث أو معاداته والسخرية منه .

لم يمد الشاعر يده الراحة والأطمئنان في الواقع التاريخي أو الموضوعي المحيط به ، ولا عاد يشعر بقرينه من حقيقة عالية كانت تطل على أسلافه وترعاهم . لذلك راح يخلق لنفسه عالما جديدا من خياله ، ويبدع بالكلمة الشاعرة وحدها مملكة غير واقعية ، مملكة تعتمد أن عمل السداه على كل ما هو مألوف ، وتناقض كل ما كان يفوح برائحة الثبات والأطمئنان .

إن الشعر الحديث أشبه بحكاية أو « حذوة » عظيمة لم تسمع من قبل ، ولكنها حذوة وحيدة شديدة الوحدة ، إنه يستأنتمو فيه الزهور ، ولكنه يمتلئ بذلك بالأشواك والأحجار ، ويكثر فيه الشمار ، كما تكثر العقائير والسوم والخطرة . إذا أراد القارئ أن يتجول في طرقاته أو يعيش في جوه المتقلب فليبه أن يتحصل أقصى ما يستطيعه من العذاب والشقاء . وإذا أمكنه أن يسمع شيئا قريبا سمع في هذا الشعر صوت الحب الوحيد المتعبد الذي يرفض أن يستهلكه القراء و « المصجون » ، بل يؤثر أن يضل في المتاهات أو يتحدث في الفراغ على أن يتحدث إلينا أو يتقرب منا . إن القصيدة الواحدة تمتلئ بأطلال الواقع الذي فككه الخيال الجريء ومزقه . ولكن هناك عوالم أخرى « غير واقعية » تسبح فوقها ، وتكون مع تلك الأطلال ذلك السحر الذي يدفع الشعراء الى تأليف شعرهم ، كما يدفع القراء الى التحسس له أو التفرغ منه .

لقد اعتلات لغة الشعر كما قدمت بالانتماء الناشئة والصور المتناثرة ، شأنها في ذلك شأن لغة الموسيقي الحديثة أو الرسم والتصوير . ولكنها ستظل لغة شعرية وإن استعصت على الفهم في معظم الأحيان . إن الشعراء يصرون اليوم أكثر من أي وقت مضى أنهم وحيدون مع اللغة . ولكنهم يصرون كذلك أن اللغة هي ملجأهم الوحيد . كما يصراف أكثرهم وحدة

منه في الحقيقة . ذلك لأنه يظل شيئا يحس اليه كما يظل شيئا مألوفاً لديه ، قريبا منه بالتذكر والشوق ، يمكن الوصول اليه بين يوم وآخر . إنه حزين حقا . لكنه حزن يمكن أن يجد المزاء . بل أنه ليمر نفسه حين يتذكر أبغلا قدامى ، بكوا حقا ، واليكاء لا يسيب الرجال .

أما شامرا « لورا » فيقول في مطلع قصيدته أن درطية ميسدة . ولا يصح أن نتصور أنه يمد مكائي . فالنارس يرى الدينية أمام عينيه . ولكنها بعيدة عنه بعيدا مطلقا ، على الرغم من قرب المسافة التي تفصله عنها . أن هناك لورا محيرا يتمثل في شبح الموت الذي يطارد ربيد المدينة منه كما يبعده عنها . ما من شوق ولا دموع ولا مزاء من هذا الإحساس الفاجع بالبعد المتعسوم . فالنفس تعيش في ياس مطبق ، والشاعر يتأذى الجواد والطريق والموت وهذا هو كل شيء . أضف الى ذلك هذه الجميل التي تدور في شيه دائرة ناقصة ، وتخلق باستئناها من الأمل صورة لغوية صبر من استسلام الشاعر للغريرة وخوفه من الخطر الجائم عليه . هكذا يتجلى لنا الفرق بين أسلوبين في التعبير الشعري ، فالهدف البعيد في المكان يظل قريبا من نفوس القدماء أنهم يتصورونه ويحسون اليه ويكوله ويمزجون أنفسهم بقرب الوصول اليه . أما المحدثون فيتمول القرب المكاني عندهم الى بعد هائل مخيف تحس به نفوسهم أوضح إحساس وأثناء . الشاعر القديم مطمئن للعودة الى بيته وأهله . أما الشاعر الحديث فيطم أن هذه العودة مستحيلة ، لأن هنالك قدرا يأسره ويتسلط عليه ويبعد الوطن عنه أو يبعده عن الوطن . أنه ليس غريبا في هذا العالم لحسب ، بل أن العالم نفسه قد صار غريبا عليه .

٧ - خاتمة :

إن الشاعر الحديث يحس بأن القوى التي تهدد حريته تزاد كل يوم ، ولذلك يزداد تلهقه عليها وتشتبه بها . وهو لا ييشل في سبيل ذلك بشيء لا تمر عليه تمسحية ، ولو



١ . باول

انه يتصل على الرغم من كل شيء بنوع من الخلود الذي يمتد الى الأزل ويدوم الى الأبد ، وأمتى به حرية اللغة وقدرتها المستمرة على الابتكار والتجربة واللب والافتاء ..

ونسلان : ان هؤلاء ربما طاف بذهن القاريه : ما هو مستقبل الشعر الحديث ؟ والنق ان الجواب على هذا السؤال شيء عسير ان لم يكن مستحيلا . فلا بدري أحد حين تنشب ثورة كيف ولا أين ستنشئ وقد يقول قائل ان ثورة الشعر الحديث قد أوشكت ان تبلغ نهايتها ان لم تكن قد بلغت بالفعل ، وان الشعر الجديد قد أوشك ان يستنفد طاقاته ، ولابد ان يبحث الشعراء والنقاد عن مخرج جديد .

ولكن كيف يبدو هذا المخرج وعلى يد اى مقرر سيم ؟ هل سيستمد من الموجات الصاخبة والسماعات الصارخة والمدارس المتحمسة والبيانات المزهوة بكل جديد ؟ أم سيظل يدور تلك الدورية المحنونة التي كتبت على كل نشاط يبذل الانسان ؟ لا أحد يدري كما قلت . وترك الاسئلة مفتوحة لا يعنى ان نشاءم او نعلم للحرر ، فهذا شيء لابد ان نرفضه ونقاومه دائما وبكل ما نستطيع من وسائل (ومنها الشعر) ، ولكنه يعنى أننا لا نستطيع ان نتنبأ بمستقبل الشعر ولا بمستقبل غيره من الفنون ، وكل ما نستطيعه او ما يجب ان نعلمه هو ان « نعرف » حالته الحاضرة ، و « نفهم » كيف وصل الى ما هو عليه .

ان المدارس الجديدة تلثم ويلتف حولها المتخصصون حين لم ينفخ كل الى سبيله . والسؤال للتدريج - الذى لا تكف نحن الشرقيين عادة من القائل وهو هل هناك جديد تحت الشمس ؟ وهل ترك لنا القدماء ما نقوله ؟ يمكن ان يجاب عليه بنعم ليس هناك جديد كما يجاب عليه : بل هناك ما لا نهاية له كل يوم وكل لحظة مما يمكن ان يجرب ويقال ، وبخاصة بالنسبة لنا نحن العرب الذين نريد ان نحافظ على التراث ونتجاوز به ان واحد ،

ونصمد في مواجهة الحاضر بكل تكباته ، ونصر على ميلاد مستقبل جديد مهما كان الثمن (وما أكثر ما يستطيع الشاعر العربي الجديد ان يقول وبضيف في هذا المجال) .

لا أحد يستطيع ان يتنبأ بالمستقبل كما قلت . فالثورات في عالم الفن تمضي في سبيلها ثم تغلب الى ضدها ، وتنشأ ثورات أخرى باستمرار (الفن طائر فريد يأبى ان يرفى بالأقفاص ، وظالما جسده في المبدد والكتيسة وفكر السلطان ودويان الحكم ومقر الحرب عفر دالما كيف ينجره بنفسه !) وليس معنى هذا ان ندبر ثورات الشعر الحديث في أوروبا أو ثورة الشعر الوليدة في بلادنا . فليست وظيفة الكاتب ان يحكم ويدبر ، بل ان يفهم ويتماق . وماذا يمكن ان تعلمه شاعرنا الجديد (حارس لفتنا وتراثنا وغمينا ، وأمل

حاضرنا ومستقبلنا) من دروس أكثر من نصف قرن قطعها الشعر المعاصر في بلاد غير بلاده ؟ لا شك انه يستطيع ان يتعلم الكثير . يستطيع ان يتعلم أولا لا يقلد هذا الشعر تقليدا أصمى لا يناسب لفته ولا حسه (بالتقليد فعل القسود !) ، ولا يتجاهله مع ذلك او يسدل من دونه الأستار . ويستطيع ان يتعلم كيف يضع تراه بين عينيته وفي حبات قلبه ، على ان يتعلم في نفس الوقت كيف يتجاوزها الى مشكلات الحاضر وآمال المستقبل ويستفيد من حكمه وأخطائه ، ويبدئ كنزوه وروائه من تقايته وأماله ، ويواجه عالم الفلق الحديث بزمزم من جسارة اللغة وشجاعة الذات التي تصر على ان تحقق نفسها او تموت .

عبد الغفار مكاوي

هذا ويعتبر دومينيك دورو مؤلفا شهيرا بعد ان أصدر عددا من الكتب، في طليعتها كتاب «مدونيات البيت» ورواية «الهلمونيك» كما يعتبر من أهم العاملين في ميدان الثقافة والنشر بعد ان أصبح في عام ١٩٦٦ مساعدا للسيد كريستيان بورجوا الذي يدير دار النشر الشهيرة التي تعمل اسم . وقد كتب بيير دوبودوفر أحد أعضاء لجنة التحكيم في جائزة «كوبيا» ، والتي يشترك مع فيها كل من آلان بوسكيه ، وموريس كلافيل ، وبيير إيمانويل ، وماكس بول فوشيه ، وفرانسوا توريسين ، وفيليب تيسون مدير مسجلة «كوبيا» التي كان يديرها من قبل الأدبي الكبير كامي، كتب بيير دوبودوفر عن الفائز يقول : «كافيت جائزة كوبيا التي تمنحها لجنة محكمة من الأدباء الذين لا يؤمنون بشيء غير ستة أشهر ، وقد نشرت حتى الآن كتابا خاصة عن كل من رينيه دي كادو، وجورج برناروس ، ولويس فردينان سيلين وإيزرا باوند ، وهنري ميشو.

الى
كل
جانزة
كوبيا

منحت جائزة كوبيا (كفلاح) الفرنسية لعام ١٩٦٧ ، الى الكاتب الفرنسي دومينيك دورو مؤلف كتاب « وفاة لويس فردينان سيلين » وذلك مكافأة له على جميع مؤلفاته الأدبية ومكافأة له كذلك على نشاطه في الاشراف على منشورات المهرن الخاصة لنشر دراسات وافية من ادب فرنسي أو اجنبي ، وذلك في كل سنة أشهر ، وقد نشرت حتى الآن كتابا خاصة عن كل من رينيه دي كادو، وجورج برناروس ، ولويس فردينان سيلين وإيزرا باوند ، وهنري ميشو.

بعث شعري جديد

تتورة لا تتورة
تعبير لا عروض



في الصفحات الأولى من كتابها عن « قضايا
الشعر المعاصر » تحدد الشاعرة العراقية نازك
اللائكة يوما بدأت فيه حركة الشعر الجديد
تقول نازك ان ذلك حدث ذات يوم من
صيف ١٩٤٧ حين انتهت من كتابة قصيدتها
« كوليرا » التي كانت استجابة للوباء العاصف
بقرى مصر ومدنها في ذلك الحين :

سكن الليل

اصغ الى وقع صدى الآثات

في عمق الظلمة ، تحت الصمت ، على الاموات

صرخات تعلو ، تضطرب

حزن يتدفق ، يلتهب

يتعثر فيه صدى الآهات .

وعبد الوهاب اليباني ، وفي مصر كان عبد الرحمن الشرفاوي ولويس عوض وغيرهما ممن لم يقدر لنا ان نعرف تجاربهم .

تتابعت التجارب اذن . وعلى الرغم من كثرة ما كتب من الشعر المعاصر وعنه حتى الآن - فما زال هذا التعبير يختلط بغيره من الاشكال التي ينتمى بعضها الى الشعر التقليدي ، ويتجاوز بعضها الآخر نطاق الشعر كله . لكننا نجد من ابداء ما نعنيه ، فنقصده بتعبير « الشعر المعاصر » هذا اللون من الشعر الذي استبدل « التفعيلة » بنظام الشطرين في كتابة البيت الواحد ، ونوع بين اعدادها في كل سطر شعري ، فاختلف البيت التقليدي ذو الشطرتين المتكافئتين وحلت محله التفعيلة الواحدة . ولم يعد شاعرنا المعاصر يلتزم قافية مفروضة عليه سلفا بحكم قوالب يحور الشعر التقليدي ، لكنه أخضع فصيحته لقافية اخرى تنبع من قلب العمل الفني نفسه . واحتفظ الروي - الحرف او الحروف الأخيرة من البيت - بمكانة في بعض القصائد واختفى من بعضها الآخر ، واكتسب الشعر موسيقاه من شيء آخر غير صخب الروي الواحد ورتابه تكافؤ الشطرين .. اكتسبها من تنوع عدد التفعيلات في كل سطر - من التفعيلة الواحدة الى تسع تفعيلات - ، ومن ايقاع الالفاظ المفردة وما تنسجه من موسيقى داخل القصيدة الواحدة .

هذه الاختلافات التكنيكية ليست كل شيء . ثمة اختلافات اعظم في المضمون وطريقة التعبير ، وهذا ما يجعلنا نؤكد ان حركة الشعر المعاصر ثورة تعبيرية كاملة وليست مجرد تلاعب بالمعروض التقليدي للشعر او خروج عليه .

لكن هذه الحقيقة - من الناحية الأخرى - لا تنفي ان الشعر المعاصر نابع من قلب التراث ، وانه قمة سلسلة من محاولات بدأت منذ عصر ميكو لتطويع قالب الشعر السعري ، فالرباعيات والخماسيات والدوبيت ، بل وتلك القصائد الطويلة التي تظو تماما من الروي الواحد (تذكر نازك الملائكة قصيدة كاملة لجميل صديقي الزهاوي ، وبثبت د . عز الدين اسماعيل قصيدة اخري لعبد الرحمن شكري) ، اقول ان تلك جميعا كانت محاولات للفكك من أسر « القصص الحديثي » الذي وضعه الخليل بن احمد بعد ان استقر نماذج الشعر التي عرفها ذات يوم قبل الف سنة . ولم تبلغ تلك المحاولات شبيها لانها دارت حول المشكلة ولم تضرب في قلبها ، بمباراة اخرى .. رغم محاولات الخروج على الاطار التقليدي للشعر فقد بقي الشعر تقليديا

فناروق عبد القادر

وسواء اصبح زعم نازك ام لم يصح فلا شك في ان حركة الشعر المعاصر (ولنستخدم هذا التعبير بدل الشعر الحر او الجديد) - شأن اية حركة فنية - ليست تخضع للمبادرة الفردية او الموهبة الشخصية قدر ما تكون تعبيرا عن اضطراب يجيش في قاب المجتمع كله ، يلتقطه هؤلاء الافراد الموهوبون ، الاصفي احاساسا ، والاكثرا اصفاء لهنس الجماعة .

وهذا صحيح تماما . فحين كانت نازك مشغولة بسطور قصيدتها الاولى في بغداد كان في العراق نفسه شعراء آخرون - كما كشفت مجموعاتهم الاولى - يمهدون الدرب نفسه ، كان هناك بدر شاكر السياب وبلند الحيدري

ما دام يلتزم العيد الرتيبى فى هذا الإطار :
الانتظام داخل البيت الواحد والقافية المفروضة
من خارج العمل الفنى ، أما الشعر المعاصر فقد
واجه مشكلة الإطار بحجم .. فخرج من نظام
البيت ليلتزم بالتفعيلة ، وخرج عن القافية
المفروضة بقافية القصيدة .

**وحين رفض الشاعر المعاصر أن يلتزم قيود
الشكل التقليدى فقد وضع لنفسه قيوده .** انه
لا يستطيع أن يخرج على التفعيلة الواحدة
والأخرى عن اللغة نفسها . فليست التفعيلة
- فى نهاية الأمر - الا توفيقا بين الحركتين
الممكنتين للصوت من حيث هو تجسيدا في
الزمان : الحركة والسكون . (من المهم أن نذكر
هذه الملاحظة : ان التفعيلات التي تتكون منها محور
الشعر الستة عشر تنحل في النهاية الى عدد محدود
من التشكيلات .. الحركة المفردة ، والحركة التي
يليهها سكون ، وعلى سبيل المثال فان فعولن هي :
حركة مفردة ، حركة يليها سكون ، ثم حركة أخرى
يليهها سكون . وهكذا ..) والى جانب التزام
أشعار المعاصر بالتفعيلة فان عليه أن ينسج
موسيقاه ، من القافية الداخلية ، وحرية الكاملة
في تنوع عدد التفعيلات في السطر الشعري . هنا
لم يعد يوقف تدفق الشعرى نهاية بيت أو التزام
بحرف معين ، بل نهاية الدقة الشعرية الواحدة
هي التي تحدد نقطة الوقوف . ان هذا أقرب الى
جوهر الشعر وطبيعته من حيث هو اقتصاد
وتركيز . وقد كان علماء العروض يطلقون كلمة
« الحشو » على السطر الثاني من البيت الشعري
باستثناء المقطع الأخير ..

مرة أخرى .. ان للشعر المعاصر جذوره
الضاربة في قلب تراثنا الشعري والحضاري . انه
ليس حركة « مستوردة .. » ، وليس مجرد تأثر
بالشعر الغربي (والانجليزى بوجه خاص) فقط ،
قد يتضح هذا التأثير في قصائد بعض الشعراء
وقد يتضح في أعمال كاملة « مجموعة « بلوتولاند »
للويس عوض على سبيل المثال) لكن حركة الشعر
المعاصر - ككل - قد أثبتت انها حركة اصيلة
تماما وجديرة بالبقاء ، انها تقيض الشكل
التقليدى لكنها ليست مقطوعة الصلة به .
وللشعراء الذين برزوا روادا للشعر الجديد
قصائد - ومجموعات - كاملة مكتوبة على النسق
التقليدى ، بل ومقاطع داخل القصيدة المكتوبة
على النسق الجديد ، وهذا كله يؤكد حقيقة
هامة : ان الشكل التقليدى للشعر ، والشكل
الجديد له ليسا متعارضين ، لكن ما يريد الشاعر
أن يقوله هو الذى يحتج - فى المقام الاول -
الشكل الذى يلتزمه لتقصيده .

هل تريد أن ترى وجها آخر للعلاقة بين
شعرائنا المعاصرين والتراث ؟ .. ان أخسر
ما قدمه لنا صلاح عبد الصبور كان عن « مأساة
الحلاج .. » ، وآخر ما قدمه عبد الوهاب
البياضى عن الحياة الباطنية للحلاج والمصري
والخيام ، ومن أروع ما كتب أدونيس قصيدة
الصقر عن فرار عبد الرحمن الداخل من دمشق
الى الأندلس ..

**وحرص الشاعر المعاصر على تأكيد ذاته في
مواجهة الجماعة هو ما دفعه لأن يطرح القيود
القديمة (يلتزم قيوده هو) ، لكن احساسه
بهذه الجماعة نفسها هو ما دفعه لأن يرفض
الوقوف عند الجزء فيتجاوز الى الكل ، وكما كان
الشاعر القديم حرصا على وحدة البيت في
قصيده ، وتجويد المعنى داخله قدر ما يستطيع ،
تجاوز الشاعر المعاصر البيت الى القصيدة ،
وأصبح حريصا على فنية بنائها والتنسيق بين
العناصر الداخلية فيها .**

هذان جانبان من تلك الدائرة الجدلية الدائمة
التي تشمل الفنان والجماعة ، والوقوف الذى
اختاره الشاعر المعاصر يتلادم والإطار العام لهذا
الصراع .

فنظرة الى العالم العربى في تلك السنوات
التي شهدت بداية الشعر المعاصر ونموه تؤكد
هذا الاختيار . فليس من قبيل الصدفة العشوائية
أن يقترن ميلاد هذه الحركة بتلك السنوات
الحاسمة في تاريخنا القومى ، وخاصة ١٩٤٨ .
كانت تكة ١٩٤٨ تمثل قمة التعبير من فشل
النمط الحضارى الذى تعيشه شعوب المنطقة
العربية ، ومن قاع التكة - او قمتها - انبثقت
استجابات أكثر صحة وثورية : ١٩٥٢ في القاهرة ،
١٩٥٤ في الجزائر ، ثم ١٩٥٨ في بغداد .

**رفض الواقع الفاسد اذن نقطة انطلاق
شعرائنا المعاصرين الى رفض الاشكال الفنية
المفروضة . كل شئ فينا وحولنا يتغير ..
فلم الإبقاء على شكل تعبيرى نصيب به ؟ .. لسنا
بحاجة الى مزيد من القيود ! ..**

أما صلاح عبد الصبور فيعاقب حزنه ، ويفنى له ، لكنه يعرف أنه يفترض الطريق ، وفي أول قصائده عن الحزن يقول صلاح :

**والحزن يولد في المساء لانه حزن ضريع
حزن طويل كالطريق من الجحيم الى الجحيم
حزن صموت**

**والصمت لا يعنى الرضاء بان أمّية تموت
وأن أياما تفوت
وبأن مرفقنا وهن
وبأن ريعا من عفن**

مس الحياة فاصبحت وجميع ما فيها مقيت .
أن حزن صلاح عبد الصبور ليس قدرا ، لكنه حزن له أسبابه : موت الأمنيات ، وأثر مرور الأيام ، ثم تلك « الريح من عفن » التى مست وجه الحياة .

هذا الحزن القدرى عند نازك ، الميتافيزيقى عند صلاح يكتسب مضمونا آخر عند أحمد حجازى . أنه حزن الشاعر الذى لا يعرف الطريق الى قلب من يريد أن تصل كلماته اليهم :



وتجسد رفض الواقع فى العديد من الاستجابات اختلفت باختلاف الشعراء أنفسهم من حيث تكوينهم الفكرى ، وعدتهم الفنية ، وانتماءاتهم السياسية .. باختصار من حيث اختلاف موقفهم من الحياة والانسان . وتنوعت الاستجابات : من الفوص فى قوقعة الحزن العميق (نازك الملائكة ، صلاح عبد الصبور) ، الى الانتماء لموقف سياسى معين والوقوف - شعرا وحياة - الى جانبه (بدر شاكر السياب ، عبد الوهاب البياتى) . الى البحث عن الخلاص فى لحظة الشيق (نزار قباني) ، الى الانعكاف على الذات والفوص فى سراديبها الموحشة (أدونيس و خليل حاوي) ، الى الانسرام الحار والعميق بقضايا الانسان فى مصر والمنطقة العربية (أحمد عبد المطلبى حجازى) ..

وليست هذه التحديدات نهائية ، وليست جامعة ولا مائعة ، لكنها أقرب الى لمس أوضح النغمات فيما يعرفه كل شاعر . فلصلاح ونازك قصائد كثيرة تعبر عن هموم أخرى ، ولأحمد حجازى قصائد كثيرة تعبر عن الحزن وغربة الانسان فى المدينة ، وللبياتى والسياب فنائيات عاطفية كثيرة . لكن رفض الواقع وزاد استجاباتهم جميعا .

تصف نازك حزنها بأنه « أفغوان .. » لا مفر منه ولا نكاك ، انه يفلق كل الأبواب ويتحدى الرجاء ، وهى تصف حزنها :

**صامد كجبال الجليد
فى الشمال البعيد
صامد كصمود النجوم
فى عيون جفائها الرقاد
ورميتها أكف الهوم
بحراج السهاد ..**

ولا تعرف منه فككا .. ولا مفر :

**أين أين المفر
من عدوى العنيد
وهو مثل القدر
سرمدى ، خفى ، أبيد .**



وكما دفع رفض الواقع ببعض الشعراء الى
قوقعة الحزن ، ودفع بعضهم الآخر الى محاولة
تغيير هذا الواقع بالانتماء والولاء ، دفع بعضهم
الثالث الى ان يدير ظهره للعالم ، وان يفوض
داخل ذاته مستكشفا عوالمها الموحشة . يقول
ادونيس :

مرة ، صرت لؤلؤة ،
عرفت كيف تجاور اللؤلؤة اسمها
تكتب له الرسائل
وتحيا وحيدة معه - ضمن الصالم خارج
العالم ..
حينذاك عرفت كيف تمطي مجانا كالشمس .
وحين رايتها عارية تبحث عن ثوب ضئيل
ترتديه

تعلمت كيف تكسو عرى العالم .
وصحت : ايها الآخرون ايها الافئدة
انني من طينة ثانية ، اميش في وحشة
اللؤلؤة ،

لها تدون لي ، انا الميت بينكم ، جثثا ! .
واذا كان ضياع ادونيس واغترابه بكتسبان
طابعا صوفيا - لو صح هذا التعبير - فان خليل
حاروي بكاد يكون اكثر شعرانا المعاصرين تعبيرا
عن القلق والتمزق الوجوديين ، واكثرهم احساسا
بعبت العالم . يقول خليل :

الحين بعد الحين تمير جبهتي
صور ، وتثبت في الطريق
صور ، يشوهها الدوار
امي ، ابي ، تلك التي
تحيا ، تموت على انتظار
بيتي وبين الباب
صحراء من الورق العتيق وخلفها
واد من الورق العتيق وخلفها

اين الطريق الى فؤادك ايها المنفى في صمت
الحقول ؟ ..
لو انني ناي بكفك تحت صفصافة ! ..
اوراقها في الافق مروحة
خضراء هههههههه
لاخذت سمعت لحظة في هذه الخلوة ..

وهذه النماذج للتعبير عن الحزن - رغم
اختلافها فيما بينها - تختلف جميعا عن تناول
الرومانسي الساذج لهذه الظاهرة ، والبحث عن
الملاذ في أحضان الطبيعة . ان الطبيعة عند
الشاعر المعاصر ليست اطارا فارغا يملأ بما يشاء ،
لكنها جزء من ايقاع ينتظمها وينتظم نفس الشاعر
في نفس الوقت . انها ليست صورة لمواقفه
مسقط عليها ، لكنها هي ومواقفه معا كل واحد.
وغناء شاعر كاحمد حجازي للقرية يختلف عن
غناء محمود حسن اسماعيل لها . هي عند الاول
بديل عن مشاعر الوحدة والفرة والضياع التي
يحبسها في المدينة ، وهي عند الآخر اطار فارغ
مركزش يسقط عليه مواقفه ومشاعره .

وكما كان الحزن مظهرا من مظاهر رفض
الواقع عند الشعراء المعاصرين ، كانت قضية
الانتماء - السياسي ، بل والحزبي - مظهرا آخر .
وقد عاش بلر شاكر السياب حياته - ومن ثم
شعره - تعبيرا عن هذه العلاقة المتوترة بين الفنان
والانتماء الحزبي بمعناه الضيق . ونظرة الى
شعره ، الذي اكتمل بموته ، تكشف لنا المسار
الدامي الذي سارت فيه هذه العلاقة . فالسياب
الذي ظل لآخر لحظة في حياته يغني للعراق ،
لقريته جيكر ونهرها بوب ، لغابات النخيل على
شطوط البصرة ، تقاذفه الولاء الحزبي والسياسي
حينما بعد حين ، لكن ما بقي منه بعد هذا كله
هو الايمان الذي لم يفارقه يوما بالانسان ، وبان
يوما لايد سيتثور « كالحلمة في قم الوليد .. » ،
والانتماء الحقيقي - اوسع واشمل من الولاء
الحزبي او السياسي - لخطوة الثورة في الارض
العربية ، والحب الذي لم يفتر لقريته وللعراق :

احببت فيك عراق روحي او حبيبتك انت في
يا انتماء - مصباح روحي انتما - واتي المساء
والليل اطبق ، فلتشع في دجاء فلا آتية .
لو جئت في البلد الغريب الي ما كمل اللقاء
الملتقي بك والعراق على يدي .. هو اللقاء !
كذلك عرف شاعر عهد الوهاب البياتي
الانتماء بمعناه الشامل والولاء بمعناه الضيق
ايضا ، والنزاع احمد عبد المعطي حجازي بقضاي
الانسان العربي بوجه عام لم يحل بينه وبين ان
يخصص احدي قصائده « للاتحاد الاشتراكي » ! .

عمر من الورث العتيق ! ..

كل تلك النماذج تعبر عن صور من رفض شعرنا المعاصرين للواقع ، وهي أيضا تجارب جديدة لم يعرفها شعرنا التقليدي واختنقت في اطاره الحديدي الصارم . فحين تحرر الشعر من اطار الشكل التقليدي استطاع أن يتسع ليحبر من خبرات وتجارب لم يتسع لها الاطار القديم ، فترددت في شعرنا المعاصر نغمات جديدة ، واكتسبت القصائد نفسها بناء أكثر غنى وتركيبا . لم تعد القصيدة نغمة واحدة مسطحة بطرنا - أو لا يطرنا - ما فيها من انشاق ورتيب صاخب ، لكنها أصبحت بناء موسيقيا كاملا قد يتكون من « حركة » واحدة أو يتسع ليشمل عدة حركات تتصاعد بلحن رئيسي وأحسد له تنسيقات وتفرعات .

ودون النظر الى طول القصيدة أو قصرها ، فإننا نستطيع أن نستخدم معيارا آخر للتفريق بين القصيدة « القصيرة » و « الطويلة » في الشعر المعاصر . القصيدة القصيرة هي تلك التي تعبر عن « شعور » واحد من خلال عدد من المقاطع المتتابعة ، والقصيدة « الطويلة » هي التي تعبر عن « فكرة » واحدة من خلال عدد من المقاطع أكثر طولاً وتعقيداً . القصيدة الفنية المعاصرة ينظمها خيط شعوري واحد يبدأ في العادة من منطلق ضبابي وغائم ، ثم يتطور - خلال المقاطع التالية - نحو مزيد من الوضوح والتحديد . وكما كانت تنتهي قصيدة الشعاع التقليدي بازجاء الحكمة ، تنتهي القصيدة الفنية المعاصرة بأشباع نفسي وعاطفي .. وحدة العاطفة إذن ، وتطورها في اتجاه واحد هو ما يميز القصيدة الفنية عن الشكل الآخر المتمثل في القصيدة الطويلة .

وبختلف الاطار العام للقصيدة الفنية القصيرة . فهي تشبه في معظم الأحيان دائرة شعورية كاملة يلتقي طرفاها ، وينتهي المقطع الأخير بما بدأ به المقطع الأول ، وهذا الشكل يشمل عدداً من غنائيات صلاح عبد الصبور . وعدداً من قصائد البياتي والسياب . وعلى سبيل المثال نقف أمام قصيدة للسياب بعنوان « نوم » (هو اسم لقرية بجنوب العراق قضى بها الشاعر جانباً من أيامه الأخيرة مريضاً لا يقوى على الحركة ..) .

تبدأ قصيدة السياب بهذا المقطع :

دوم

بنفسى مما عراني يوم

وتنتهى بالمقطع نفسه بعد أن يدور الشاعر دورة شعورية كاملة ينقل خلالها أحاسيسه ومشاعره وهو ملقى عاجز عن الحركة ، عاجز عن الاحساس بمعنى الشباب ، لا هم له الا انتظار الموت :



آخر تدور فيه المقاطع دورات كاملة ومتتالية ، تبدو مستقلة للوحة الأولى ، لكن خيطا شعوريا واحدا يربط هذه الدورات كلها .

اما القصيدة الطويلة فلعلها الكشف الحقيقي لحركة الشعر المعاصر . ومن أوائل القصائد الطويلة تلك التي كتبها صلاح عبد الصبور في عام ١٩٥٣ بعنوان « **الملك لك** » ، ومجموعة المطولات التي نشرها السياب فيما بين عامي ١٩٥٤ و ١٩٥٧ وضمنها مجموعته الكبيرة « **أنشودة المطر** » وان كانت هذه الأخيرة أقل تعقيدا من حيث بنائها الفني .

وإذا كان « **الشعور الواحد** » هو جوهر القصيدة الغنائية القصيرة فإن « **الفكرة الواحدة** » هي قلب القصيدة الطويلة . ففي كل مقاطعها - مهما تعددت هذه المقاطع واتخذت لها أرقاما أو عناوين داخلية - ثمة فكرة واحدة لكنها ذات طبيعة مركبة ومتصارعة ، تحقق تأثيرها عن طريق التقارب والتألف مرة ، وعن طريق التضبيب والتنافر مرة أخرى .

إنها ليست مجرد « **تكبير** » للقصيدة الغنائية القصيرة ، لكنها تكاد تكون « **نوعا** » فنيا مستقلا بذاته ، ومنذ قصيدة « **الملك لك** » . وحتى آخر قصائد أدونيس الطويلة ، تطورت القصيدة الطويلة تطورا مدهلا حتى كادت « **تقارب** » التأليف الموضوعي « على حد تعبير الدكتور عز الدين اسماعيل (الشعر العربي المعاصر .. ص ٢٧٧) . ففي كل مقطع من مقاطعها تقلب الفكرة على وجه من الوجوه ، وإثراء لها من خلال الوحدة التي تنظم التنوع .

ولن يسعنا هذا الحيز الضيق في الوقوف والعرض التفصيلي لقصيدة من هذه القصائد ذات الطبيعة المركبة ، لكننا نمر سرا بما بقصيدة

فما قيمة العمر اقضيه امشي
بمكازة في دروب الهرم ؟ ..
أهلا شبابي ؟ .. واين الشباب ؟ ..
الا حب ، لا زهو ، لا عتفان ؟ ..

وفي لحظة يتمنى الشاعر لو تحرر من عجزه بالموت ، فمات بين الثلوج ، على ضفة جدول جمده النسيم . وانطلقت روحه طليقة تجوب المروج . وماذا سيقى منه بعد ذلك ؟ .. لا شيء ..

سوى قصة قد تشي السام
يردها سامر في الشتاء :

« لقد خط شعرا فم من هباء
وكانت له زوجة وابن عم
وطفلان .. لا ، لا ، نسيت .. ابتنان

وطفل .. » ويخو لديه الهرم
فيصفو على المسند السامر ..

هذا كل ما سيبقى من الشاعر الذي أحب الحياة وكان ملء السمع والبصر . حكاية تروى في مجالس السمر ، ويخطئه السراوى في تفاصيلها ، ولا تثير سوى السآمة والضجر . وتنتهى القصيدة بما بدأت به :

دوم

بنفسى مما هرائى برم .

هذا الشكل للقصيدة الغنائية التي يلتقى طرفاها لعله أكثر أشكالها شيوعا في قصائد شعرائنا المعاصرين . نجده في « **كلمات لا تعرف السعادة** » لصلاح عبد الصبور . وفي « **مقاطع من السفنوية الخامسة لبروكوفيف** » و « **النار والكلمات** » للبياتي ، وفي قصيدة أخرى للسياب بعنوان « **قصيدة من دم** » .

وثمة أشكال بنائية أخرى يمكن أن يتخذها المعمار الفني للقصيدة الغنائية المعاصرة ، فتنهى نهاية « **مفتوحة** » غير محددة ، أو تتخذ لها بناء

من أجل هذه القصائد وأحدها هي « الذي يأتي ولا يأتي » لعبد الوهاب البياتي .

تتكون قصيدة البياتي من ثمانية عشر مقطعا لكل منها رقم وعنوان مستقل ، لكنها جميعا تصور « سيرة ذاتية لحياة عمر الخيام الباطنية الذي عاش في كل العصور منتظرا الذي يأتي ولا يأتي .. » . والمقطع الأول من القصيدة المركبة عنوانه « صورة على غلاف » وهو أشبه بالبرولوج أو النشيد الافتتاحي في ملحمة طويلة :
كان على جواده بسيفه البتار
يمزق الكفار

وكانت القلاع
تنهار تحت ضربات العزل الجياع

— مولاى : لا غالب إلا الله
فلتفسد السحابة
أدران هذى الأرض ، هذى الغابة .
ثم ينتقل في المقطع الثاني ليجدنا عن طفولته :



ولدت في جحيم نيسابور
قتلت نفسى مرين ، ضاع منى الخيط
والعصفور

بشمن الخبز اشترت زنبقا ،
بشمن الدواء
صنعت تاجا منه للمدينة الفاضلة البعيبة ..
وبعد ان عرفنا طفولته ينتقل الشاعر ليعرفنا
بمدينته في المقطع الثالث :

كل الغزاة من هنا مروا بنيسابور
العربات الفارغة

وسارقو الأطفال والقبور

وباتمو خواتم النحاس

وقارعو الأجراس

كل الغزاة يصلقوا في وجهها المجدور .

ثم تمضى المقاطع الباقية لتأخذنا مع الخيام — الشاعر حينما في حانة الأقدار ، وحينما في صيده وطرده ، في بكائياته ورؤاه ، في تأمله للموت ولوعته لفقد « عائشة » ، في انتظاره للترقب دائما للأمل الذي يأتي ولا يأتي ، في هجرته الى بابل ثم عودته الى نيسابور ، ووقوفه مرة أخرى أمام الموت والورث ، وبخته المذنب عن الكلمة المفقودة ورؤيته للعالم المزق الذي لو جمعت أشلائه :

لانطفأت أحزان حادى العيس

ونورت في سبا بلقيس

وعادت الكارثة

لهذه الدنيا التي تضاجع الملوك والحجارة

لهذه القديسة الهلوك .

المقطع الأخير من القصيدة يأخذ شكل الرباعية التقليدية ، وفيه يكثف البياتي ويؤكد الفكرة التي انتظمها مقاطع القصيدة كلها ، ويضمها تسع رباعيات ، وتنتهى قصيدته الطويلة بالأمل :

الميت الحي بلا زاد ولا معاد

ينفخ في الرمامد

لعل نيسابور

تخلع كالحية ثوب حزنها وتكسر الأصفاذ .
وحين أصبح للقصيدة العربية مثل هذا البناء الفني المركب والمقد استعانت بطرائق في التعبير لم تكن تعرفها القصيدة التقليدية . أول هذه الطرائق التعبير بالصورة الشعرية بدل عدة البلاغة القديمة (التشبيه والاستعارة) ، فالشاعر يراكم عددا من الصور الصغيرة المتتابعة ، أو يقف متأنيا ليرسم صورة تفصيلية تستطيع أن تكون « مكافئا فنيا » لأحاساسه أو لفكرته . فاحمد عبد المعطى حجازي في قصيدته « أنا والدينة » يريد أن يعبر عن ضياعه — ضياع الريفي الذي ألف انفساح الأرض أمام عينيه بغير حدود — وهو يواجه الجدران في الدينة . انه لا يلجأ الى التشبيه والاستعارة أو غيرها من عدة البلاغة القديمة لكنه يضع عدة صور صغيرة متوالية ترسم في مجموعها « مكافئا فنيا » لأحاساسه بالضياع :

وريقة في الريح دارت ، ثم حطت ، ثم ضاعت
في الدروب
ظل يذوب
يمتد ظل

وعيني مصباح فضولي ممل
دست على شعاعه لما مروت
وجاش وجداني بمقطع حزين
بدأته ثم سكنت ..

أن هذه الصور السريعة المتلاحقة : الوريقة
التساقفة التي يذهب بها الريح كل مذهب ثم
يضيئها في الدروب ، وهذا الظل الذي يذوب ،
والظل الآخر الذي يتمدد ، وعيني المصباح
الفضولي ، والمقطع الحزين الذي بدأ في وجدان
الشاعر ولم يكتمل . هذه الصور جميعا تعبر
أصدق تعبير عن احساس الشاعر بالغربة والضالة
أصام جدران المدينة الصفراء التي يسططم بها ،
وعيون أهلها التي تحاصره .

كذلك استمعات القصيدة بالحسوار .. مع
النفس (المولودج) ومع الآخر (الديالوج) .
وربما أكثر حرص الشاعر المعاصر على التعبير عن
عاطفة أكثر تركيبا وعمقاً ، وحرصه على أن يكون
أكثر صدقاً بالمعنى الفني - من الشاعر التقليدي
هو ما يدفعه لأن يستخدم المولودج والديالوج
في قصيدته بعد أن استغنى عن معظم أفعال
القول ، فلم تعد قصيدته مثقلة بقالت
وقلت .. الخ . لكنها أكثر صدقا ومباشرة .

ولننظر في هذا المقطع من قصيدة صلاح
عبد الصبور « رحلة في الليل » :
فحين يقبل المساء يقفر الطريق .. والظلام
محنة الغريب

يهب ثلة الرفاق ، ففى مجلس السمر
« ألى اللقاء » - وافترقنا - « نلتقى مساء
الروح مات - فاحترس - الشاه مات !
لم يتجه التدبير ، انى لامب خطير
الى اللقاء » - وافترقنا - « نلتقى مساء
نفسد »

أعود يا صديقتى لنزلى الصغير
وفى فراش الظنون لم تدع جفتى ينم
ما زال في عرض الطريق تائهون يظلمون
ثلاثة أصواتهم تنداح في دوامة السكون
كانهم يكونون
« لا شيء في الدنيا جميل كالنساء في
الشتاء .. »

« للخمر تهتك السرار »

« وتفضح الأزار »

« والشعار .. والدثار .. »

ويضحكون ضحكة بلا تخوم

ويقفر الطريق من ثفاء هؤلاء .

في هذا المقطع الذي جعل له الشاعر عنوانا
داخليا « رحلة الحداد » يضع أماننا صورة
الضياع كما يراه . وهو يبدأ بداية « درامية »
حقا . فقد انفض مجلس السمر ونهض الرفاق ،
وهم يتواعدون للقاء مساء الغد كي يبدأوا ليلة
أخرى - رحلة أخرى من رحلات الحداد -
يضعونها وهم يلعبون بالمصائد فوق رقعة
الشطرنج ، ويذكر لنا الشاعر بعض حوارهم ،
ثم يعود لصوته المفرد فيحكي لصديقه عن الظنون
التي تملأ ليله بالأرق ، وفي وسط الليل تنداح
أصوات ثلاثة من الساهرين لا يزالون يتحاورون ،
أنهم صبور أخرى للضياع ، في الخمر والنساء ،
ويثبت لنا حوارهم بعد أن تخلص من أفعال
القول .

وهكذا تكتسب القصيدة بنيتها الدرامية من
تعدد الأصوات فيها بدل صوت الشاعر المفرد
الذي كان يميز القصيدة التقليدية .

ولا يستدعي تعدد الأصوات في القصيدة
وجود الآخر بالضرورة ، فقد ينقل لنا الشاعر
صوت نفسه وهو يحاورها التماسا لمزيد من
الصدق . يحكي أحمد حجازي :

بالأمس طائر الغرام زارني

جناحه أخضر

أليس حقا ما أقول ؟ ..

يا لم زاركين الري



جناحه أخضر
وبالندى جناحه مبلول
أليس حقاً ما أقول ؟ ..

هنا وقف
دار على منازل النوى ، ودار وانعطف
تابعته ، كان فؤادى يرتجف
حتى وقف ..

ان هذا السؤال الذى يتردد مرتين في القطع الواحد : « أليس حقاً ما أقول ؟ .. » يقننا تماماً بصديق الرؤيا التى يزيد الشاعر أن ينقلها إلينا . أنه يحكى عن طائر الغرام الذى زاره ، وكيف أن جناحه أخضر . وكأنه ينتظر منا أن نكذبه وننتهمه بتزييف الرؤية فيقف ليسأل نفسه : أليس حقاً ما أقول ؟ .. ثم يعضى خطوة أخرى فيضيف للطائر مزيداً من الصفات .. ان جناحه كان مبلولاً بالندى ، ويكرر السؤال مرة أخرى ، ثم ينطلق بعدها ليحكى حكايته . ولو لم يقف الشاعر هنا ليحاول نفسه من أجل أن نصدق نحن لما استطاع أن يمنح قصيدته هذا القدر من الصدق والتأثير .

كذلك استعانت القصيدة المعاصرة بالسرد القصصى ، وأخفصته لنية القصصية ونظامها الداخلى ، واستعانت بالرموز النثوية والأساطير والأدب القديمة والحديثة ، بل وخلق الشعراء رموزهم على نحو ما يحدثنا بدر شاكر السياب عن جيوكو وبوب ، ونازك الملائكة عن أشجار

السور ، وصلاح عبد الصبور عن المتصوفة ، وخليل حاوى عن النأى .

من هذا الاستعراض السريع لبعض مظاهر الشعر المعاصر وقضاياه نتضح لنا أن هذه الحركة لم تكن مجرد خروج على العروض التقليدى الذى عرفه الشعر منذ تعلم الإنسان العربى قوله ، لكنها كانت ثورة تعبيرية كاملة : في الشكل وطريقة التعبير والمضمون على السواء .

وإذا كان الشكل الجديد للشعر لا يزال يبدو في نظر البعض دهموة للاستسهال الفنى فأننى أؤكد العكس . ان عناء الشاعر المعاصر وهو بنظم قصيدته وبحكم بناءه وموسيقاها أعظم من عناء الشاعر التقليدى حين يعبر عن عاطفة بسيطة ومسطحة داخل إطار فنى محدد له سلفاً . ومن الناحية الأخرى فإن مقدرة الشاعر على الإحكام تكفى تماماً قدرته على الإسهام في صنع الحياة ، وحرية الشاعر في الخروج على الأشكال التقليدية تقابلها مسؤولية ثقيلة ، لكن الفن « السهل » — إذا صح هذا التعبير — هو ما يأتى عفواً فيحدث في النفس أثراً سريعاً ثم يزول .. أمسا الفن الحقيقى فهو الذى يلمع بجهد الإنسان : الخالق والمتدفق على السواء . هنا يكون اثره حقيقياً لوجدان الإنسان ، وإضافة إلى وعيه بعالمه .

فاروق عبد القادر

وفى تلك الفترة أيضاً أحد زادكين رسوما رائعة لأوريالك وجيد ورامبو وكان جوج وأشمخاس الأساطير الكلاسيكية مثل ديان وأورفيه ولفينكس ولوكوم . أما أبروخ أعماله على الإطلاق فهو ذلك التمثال الجبار الذى يخلد ذكرى تخريب روتردام وهذا إلى جانب ذلك مشرون لوحة تروى أحداث حياته في أثناء الحرب ، وتمثل أعمال الشباب ..

ولكن كيف يمكن إنهاء الحديث عن أحد كبار رجال الفن المعاصر بدون الإشارة إلى بعض الأبيات الشعرية التى وردت في مجموعة له بعنوان « عالم زادكين السرى » :

لن يكون قبراً
بل سهرة غالية

تحيها الطيور والنمل والأشجار
سهرة .. حكم عليها بلا موت

أبدأ ..

أنتج أول تمثال له في معرض عام ١٩١١ ، وبعد الحرب العالمية الأولى التى أمضاها في نقل الجرحى في الجيش الفرنسى ، اندمج تماماً مع الحركة التكعيبية التى كانت مزدهرة في ذلك الحين لم ما لبث أن تحرر من الكتل التركيبية التى تميزت بها هذه المدرسة .

وفى حوالى عام ١٩٢٠ بدأ ينظور بشكل واضح ، فظهرت في أعماله حيوية الانتماء الإنسانى ، وقوة اتصال الإنسان بالأرض واتحاده مع الطبيعة ، كما بدأ ذلك واضحاً في تمثاله الشهير الذى يصور شجرة عاقلة بالأرض ، ولكن فروعه وأغصانها تسمو في اتجاه السماء ..

لقد أعطت جميع هذه العناصر أعماله وتمثيله لهبة غنائية ودفعة حيوية تقرب به من روح الشباب ،

بعد أقل من عام مضى على وفاة المثالى السامى جياكوميتى ، يخفى آخر ممثل للنحت في مدرسة باريس ، وهو أوسيب زادكين ، الذى حافظ بدوره على خاصية الحياة الإنسانى وذلك في تماثيله المديدة والشهيرة التى جمعت بين الحياة التزيينية والعاطفة الشعرية .

والغريب أنه في الوقت الذى كانت فيه المكتبة الوطنية بباريس تستعد لتدشين معرض خاص بأعمال زادكين ، أعلن نيا وفاته . والأكثر غرابة أن يكون حال زادكين هو حال مواطنيه سويتين وژاك وشسجال . فقد رحل هو الآخر من روسيا إلى باريس حيث ولد في سمولنسك وغادها وهو صغير . وبعد إقامة قصيرة في مدرسة المعلمين العليا بلندن ، رحل إلى باريس حيث أقام فيها منذ عام ١٩٠٩ ولم ينفاردها بعد ذلك على الإطلاق .

افتوشنكو

يجدد
شباب
الشعر
الروسي

الفنان الأصيل هو الذي لا ينكر
تجارب الأيام مهما كانت مؤلمة ومهما
أوغرت صدره من الطعنات والضربات
فهذا دليل على مدى صلابته ومثابرته
وإيمانه بأنه لابد أن يسير ويتقدم نحو
الهدف الذي يسعى اليه .. وهكذا
تبدو حياة الشاعر الروسي الشاب
« يوجين الفتوشنكو » .. فهو هنا
يبني كالشجر الوارفة الظل المليئة
بالثمار .. الشابة بجسودها في
الأرض والتي يمنحها رسوخها قوة
الصمود وتحدي هبوب الرياح ..
ليس الشاعر أكثر من مجموع قصائده
التي نحتها من خبرات الأيام وتجارب
السنين ، وليس أكثر من ابداع
يتمصره من الآلام والحرمان ..

لهذا نجد الفتوشنكو يمانق حياته
ويرفض أن يوليا ظهره أو يصرم
آذانه عن صرخ الماضي وما يحفل به
من أوجاع وجزع وقنوط .. فقد
علمته الحياة أن يواجه المحن بشجاعة
فالقة دون أن يستسلم ودون أن
يفضع .. علمته أن يواجه الحقائق
بقلب جسور لا يعرف الخوف أو
الضعف .. فهذه الشخصية الغريبة
ورغم ما هالت من صعاب ومضيق ،
نجدنا تقرب المثل في مواجهة النفس
ومرارة طبيعتها التي لا تخلو من عيوب
وماخذ ، وفي مواجهة الآخرين دون
خجل أو مجاملة .. فهذه أن الشاعر
يتعين عليه أن يتقدم الى الناس
بمشاعره وأفكاره وأعماله ، ولهذا
يلغى أن يسلم نفسه بلا رحمة
للحقيقة .. فالخداع محظور عليه
والزيف قد يؤدي به الى القس
والجذب .. وهذا ما أدى بالشاعر
رامبو الى أن يهجر الشعر بعد أن
امتن مئة النضارة .. فالشعر
لا يمكنه أن يفتر الكذب ولا يمكنه أن
يأخذ بألصاف الحقائق .. وعلى
الشاعر أن يتصت الى همسات نفسه
وأن يرهف السمع الى خوالجه الباطنة
حتى يمكنه أن يبدع شعرا صادقا
رائعا .. لهذا يمتحن عليه ألا يفقد
ذاته حتى لا يفقد وجدانه وخياله ،
وحتى لا يفقد الرؤية الحقيقية لعالم
الاشياء التي يعيش فيها .. وفي هذا

ي . الفتوشنكو



تعبيراً جغرافياً أو أدبياً ، ولكنه صورة
لرجال يتيقنون بالحياة ويدلون
أنفسهم من أجل الحفاظ على أرضهم
وقييمهم .

انظر اليه وهو يتحدث عن الشعور
الجارف بالفرح وكيف يتولد منه
الشعور الحزين حين الأمم .. لهذا
الجندي الذي يرف الأن في ليلته
عمره قد يتناهل الألمان في ساحة القتال
فيقلب الفرح الى حزن وهراء .

العرس

آه يا حطات الأمراس في أيام
الحرب

للطمانية الكاذبة

والكلمات الجوفاء

أنتا سمعوا ..

هانا اطي الى عرس مفاجيء سريع

في قرية مجاورة

على طريق للجي ران

عبر الريح الالاحة

بشبة متناهية

وخسلة تتدلى على الجبين .

أدخل أنا الرافض الدالغ للصمت

في بيت يجلس العريس المرتبك

الجنسد

بهندام العرس

يجلس قرب عروسه كبيراً

وبعد يومين

سيرلدى برة الجندي الرمادية

وبعضى الى الجبهة

حاملات بنادقية في أرض غريبة

وربما سيسقط قتيلاً

برصاص المائي

امامه كاس طائفة بشراب يفور

لكنه لا يستطيع ان يشرب

قد تكون ليلتهما الأولى

لييلتهما الأخيرة

يتأمل فيها ونظراته مليئة بالحنن

يوجع القلب

ثم يصيح بى بصوت يالس

« هيا الى الرنص »

قليلة حتى صار يلثم كتب فلوير ،
وشيلر ، وبازك ، ودانتي وموباسان ،
وتولستوى وبوكاشيو وشكسبير
راندريه جيد ، ومرفاتنس وولتر .

وفي عام ١٩٤١ كان المسكون
النارزى على بلاده .. وكانت بداية
الحرب تبدو له زاهية الألوان ..
فكان الشاعر يتفرج على الكشافات



وهي تسمح سماء موسكو ليلاً ، فلم
تكن تتر خوفه بل كانت تتر أمجابه،
كان يحب آتين الصفارات التي تنذر
بالقارات الجوية .. وكان يحسد
الكبار لأنهم يحصلون على غزوات
جميلة وينادق ويساقون الى ذلك
المكان المثير الذي يسمى الجبهة ..
ولقد علمته الحرب معنى الوطن ،
فقد أدركه أثناء الحرب أن الوطن ليس

الصدء يقول افوتشكو : « اعتقد
انه يجب أن يكون للمرء شخصيته
المنقلة المحددة لكي يستطيع أن يعبر
بأشغاله عما هو مشترك بين عدد كبير
من البشر .. وطموحي كشاعر لا يتعدى
هذا .. أود أن أكون قادراً طيلة حياتي
على نقل سمات الآخرين دون أن
أنتكر لذاتي .. ويتقنى اتي يوم أفقد
الـ (أنا) فألتفتد في نفس الوقت
القدرة على الكتابة » . ومن لم فقد
جاء شعر افوتشكو ترجمة صادقة
لهذه اللغات ، وبالتالي ترجمة صادقة
لحياته فليس هناك انفصام بين شعره
وحياته ، وإنما هما وجهان لشيء
واحد لا يتجزأ .

بين الكتب والأرض

ولد افوتشكو في ١٨ من يوليو
عام ١٩٣٣ في بلدة من بلدان سيبيريا
تسمى (زيبا) بالقرب من بحيرة
(بيكال) .. وعائلته من أصل
أوكراني .. وكان جده (أمواي)
الافوتشكو يعمل جندياً وكان نصف
متعلم وقد أصبح خلال الحرب العالمية
الأولى أحد المهرجرين الأساسيين
للحركة الثورية الفلاحية في الأورال
وسيبيريا الشرقية .. ولم يجد الشاعر
هدوءاً أو استقراراً في رحاب والديه
فقد كانا على غير وفاق حتى أنه لم
يدهشهما قد اختلفا في النهاية ،
وأنهما قد حكما عليه بالوحشة
والعزلة .. لكنه رغم ذلك نجده
يعترف بفضل أبيه الذي علمه حب
الكتب ، وأنه التي علمته حب الأرض
والعمل .. ويتميز أبوه بسمة الاطلاع
وهو يميل الى قراءة التاريخ على وجه
الخصوص وهذا ما دفعه الى أن
يحبى له حين كان طفلاً ، قصة سقوط
نابليون ومحاكم التنقيش الأسبانية ،
وبعض القصص والأشعار لأدجار
الآن بو وجوه وكيلنج .. ومن ثم
فقد نشغ شاعرنا مبكراً حتى صار
يفضل هذا الولد يجيد القراءة ،
والكتابة وكان لا يتجاوز السادسة
من عمره . ولم يمض إلا سنوات

الشاعر والتراث الشعبي

وقد مر شاعرنا بعدة مراحل حتى استقام الطريق امامه الى عالم النشر والشهرة ، فقد كان باديه ذى بدء ينهمك في تحصيل الأغاني الشعبية دون أن يقصد من وراء ذلك سوى تثقيف ذاته .. فهذا التراث الشعبي يحكى عن الحياة الريفية الرائقة التي طالما يحب اليها ويمتيرها أُنْكَانُ الحَيِّ الذي ينبض بالألهام والإبداع .. للغة التي قد يفسدها جو المدينة الذي لا يخلو من القنابر وقبش المصانع . ثم ينتقل الشاعر إلى مرحلة أخرى وهي كتابة الشعر، فلا غرابة أن يستوحى هذا الشعر من الموضوعات الفولكلورية .. وفي عام ١٩٤٤ ، استقر في موسكو فعاث وحده في إحدى الشقق الخالية التي تقع في شارع (البرجوازية الرابعة) وكان أبوه يعيش في مئذنة عنسه وقد تزوج بأمرأة أخرى وأنجب منها طفلين .. أما أمه فقد تحولت إلى مغنية بعد أن تركت مهنتها الأصلية حيث كانت تعمل جيولوجية كان افتوشكو في ذلك الوقت ، يمانى من وحدته ، فلم يجد أحد يرعاه أو يحنو عليه وكانت أمه لا تراه إلا نادما .. وكان من الطبيعي أن يلجأ هذا الصبي الصغير إلى الشارع وأن يتعلم التسامم والتدخين والبسق وأن يماثر أهل السوء .. لكنه رغم ذلك فقد علمه الشارع ألا يخاف أى شيء ولا يهاب أى إنسان ذلك لأن أهم ما في الحياة هو انتظاب على الخوف من الأقوياء .. وهذا ما جعل الشاعر يعتقد أنه لا يكفى لكى يصبح الشخص شاعرا أن يجيد كتابة القصائد ، بل عليه أيضا أن يكون قادرا على الدفاع



هنا .. لقد كان على افتوشكو أن يتقادم كل الظروف النمسة التي تحيط به ، ففي ذات يوم سأل التلاميذ في الفصل :

— هل أمك مغنية ؟

فاجاب بشعر :

— نعم ، مغنية .

— وأين تقدم أغانيها ؟

— في أحد الملاحح .

وانفجروا جميعا ضاحكين .

— مسرح ؟ أى مسرح ؟ .. إنها

تغنى في الأستراحة في قاعة سينما

(فوروم) .

ولم يصدّقهم الفتوشكو إلا حين ذهب إلى هناك ورأى أمه وهي ترتدى فستانا مطرزا بالترتر وحذاء مذهباً وكانت تغنى بصراحة أوركسترا صغير دون أن يتم بها أحد فقصّد كان النساء والجنود يفضلون الشرب وتبادل القبلات .

ويحدثنا الشاعر عن ألامه في قصيدة بعنوان :

يا الهى كم انتظب

يا الهى كم أمانى من عذاب
لست أتمناه حتى لمعد
لم أمد أطبق المزيّد
ولا أحتمل الأثّل
الفقر والافتقر يذبّان
الدموع لعذاب والضحك يذبّ
الغمة عذاب ..
والشهرة عذاب
ولكن

حلّ لمة قسمة لمذايب الشخصى الحب والحرب والحياة

لقد جاءت المرحلة التي يتعين فيها على الشاعر أن يؤكد ذاته ويحقق شاعريته ، فراح يفرز دور النشر وحجرات تحرير المجلات .. ولم يجد بدا من أن يرأس الشاعر (أنثويه دورستال) وهو محرر بجريدة (الرواد) .. وكما كانت دهشته حين تلقى ردا على رسالته يتضمن استعداده لما تشاء قصائده التي كان أغلبها يدور حول الحرب وعراكة الحياة وحين تم اللقاء بينهما ظل أنثويه ينظر إليه مشدوها ثم أطلق ضحكة مجلجلة وهو يقول :

— لقد فررت بى حقاً .. كنت أظن أنني قد توأمت مع شخص لى شعر رمادى وقد افتحم ليران الحرب وعرك الحياة .. ولم يكن في بال افتوشكو أن صداقة وليقة سوف

وكلبنا الأمرج المشمت
يضطجع ويلبس طوقه المالح
والاغصان تقول برقيفها
والأمواج بهديرها
والكلب بحكمته
وأنا موشوش
ثم هاس
ثم صامت

أقول (نامي يا حبيبتي)

وأمكن للشاعر أن يجمع قصائده
في ديوان أطلق عليه اسم (طريق
المتحمسين) وقد حمل النقاد على
هذا الديوان وهم أنه قد نفذ في بضعة
أيام .. وقد ألهمه البغى بأنه الشاعر
الفنائي الخادع ، والهمسه آخرون
بالعذمية والتشاؤم .. لكن هذا
الشخص السيئ ، استطاع أن
يقاوم هذا الهجوم .. فهذا السخط
لم يحطمه ولم يخل بينه وبين نشر
قصائد جسيمة .. وقد تزوج
افتوشكو من الفتاة (بللا) وعاش
مما إياما سعيدة .. لكن حدث ما لم
يكن في الحسبان ، لكما تزوجا سريعا
انفصلا سريعا ، وقد أمقب ذلك فترة
عصية اجتازها افتوشكو بصلابة
ومعاسك .. وهم شعوره بالوحدة
والباس والرتابة . لقد كان الفتوشكو
يعنى نفسه بتخطي الحدود والتجوال
في لندن وباريس وبيونس آيرس ..
ولم يكن يتصور أن فرصة الترحال
تجيشه على وجه السرعة وأن العالم
أصبح الآن يتحدث عن شعره ويسوغ
مذاقه الملب .

هذه هي حياة الشاعر الروسي
الشباب يوجين افتوشكو ، وهي
أصدق تعبير عن أنها علامة توميء إلى
مرحلة جديدة هي مرحلة ذوبان
الجليد .

سعد عبد العزيز



وسرمان ما وقع افتوشكو في حبها ..
ومن القصائد العاطفية التي قالها
آنذاك قصيدة بعنوان نأمي .. وهي
قصيدة تقطر مملوبة ورفقة :

نأمي

قطرات ماء مالح تنوهج على السور
والباب موصد
البحر بأمواجه الطفالية
دخان يرطم بالسود
يمتص الشمس المألحة
نأمي يا حبيبتي
ولا تذبذبني
الشمس يدب في أجنان السور

والجبال

تربطه فيما بعد بذلك الشاعر الذي
أخذ يده ومهد له الطريق .

لم تكن والدته ترضى أن يصبح
شاعرا .. ولم يكن ذلك بسبب عدم
تدوينا الشعر ولكنها كانت تعتقد أن
الشاعر شخص يتعذب ويعانى ..
وكانت تعرف أن نهاية أغلب الشعراء
الروس مأساة .. فقد مات بوشكبي
وليرنتوف في المباشرة ، وأحسرق
الكسندر بلوك حياته في دخان الليل
فانتحى في النهاية .. وأطلق
ماياكولسكي الرصاص على نفسه ..
لكن الفتوشكو كان لا يعرف التقاسم
فقد سار في الطريق الذي حددته
لنفسه دون تردد .

وفي عام ١٩٥٢ طلب منه انضمام
الكتاب ، أن يصطحب الأستاذ الإيطالي
(ريبوليتو) إلى منزل الشاعر
باسترنالك ، وعندما وصلا إلى منزله ،
لاحظا في مؤخرة الحديقة رجلا مشقوق
القوام ، أشيب الشعر ، يرتدى
سترة بيضاء بسيطة وكان يبدو وكأنه
يختبئ وراء شجرة .. كان هو
باسترنالك الذي راح يتفحصه بنظره
الداكنة المتعجبة وهو يقول :

« أنت الفتوشكو ، تماما كما
تخيلتك ، نحيف ، طويل ، يسود
خجولا وإن لم تكن كذلك في الواقع » .
ووصف الفتوشكو باسترنالك في هذا
اللقاء فيقول : « كانت تفوح منه
نضارة غريبة كما لو كان باقة من
الزهور قطعت للتو ، ولا تزال تحتفظ
على أوراقها بندى الصباح .. كان
باسترنالك يؤثر في الناس لا تقائده
ولكن كالمطر والضوء والأشجار » .
وذاذ يوم التقى الفتوشكو بالفتاة
الشاعرة (بللا أحمود ليتا) وكانت
تقرأ له أشعاره يعيون لها تأثير السحر
وتكرر اللقاء أكثر من مرة بينهم

إننا نعيش اليوم عصرًا من أجراً وأغنى
 عمو الخويسي، فهو يكتظ بمواد لانه وتجارب
 هامة تعيد النظر أساساً في كل المسائل التي
 قامت عليها الخويسي في القرون الأخيرة.



ماذا عن الموسيقى في هذا العصر ؟

ان الاتجاهات الموسيقية السائدة في عصرنا، سواء اكان في الموسيقى الفنية (الجادة) ، ام في الموسيقى الترفيهية (الراقصة) ، ربما تمد في نظير الكثيرين ممن تمدوا سن الشباب تحطيا قاسيا لكل ما ورثته الانسانية من العصور السابقة من قيم جمالية وموسيقية .. ولا شك ان عناصر التقييم الكامل أو الحكم الصحيح على تلك الاتجاهات لم تتيسر بمقدور للمعاصرين ، ولكن الذي ينبغي ان يتوفر على الاقل هو قدر من الاطلاع العام عليها والمعرفة بماهيتها وبالمبادئ والافكار الموجهة لاصحابها، وهذا ما يحاول هذا العرض العام ان يقدمه للقاريه ..

تجارب مثيرة

بالرغم من مؤلنا الشديدة هنا في مصر ، عن متابعة تيار الموسيقى المعاصرة سواء اكان في سجلات ام في حفلات حية ، فان القلائل من محبي الموسيقى الذين يتابعون هذا التيار من بعد ، ليرفون ان الموسيقى المعاصرة تصير الآن بمرحلة مثيرة من الاستكشاف في مجالات وافاق جديدة تماما ، وقد لمت من خلال تلك التجارب الثرية اسماء كثيرة مثل : بيسر بوليز

قلب بعضها فن الموسيقى راسا على عقب ، منها مثلا موسيقى « صنفوت الأصوات » Musique Sérielle ، و « الموسيقى الإلكترونية » Musique Electronique ، و « الموسيقى المصنوعة M. Concrète ، و « الموسيقى الغوية M. Alléatoire

وربما كانت الموسيقى الترفيهية (الراقصة) اسعد حظا في بلادنا بكثير ، فقد اقتحم علينا حياتنا في هذا العصر « البيتلز » Beatles والبيتلز وما اليهم ، بأغانيهم والآنهم وملابسهم الجديدة ، ولغفلنا بهم بين شباب الطبقة المتوسطة في بلادنا لغلغلا يجب ان يكون موضع دراسة اجتماعية ونفسية وفنية عميقة . فما هي القوى الدافعة لثورة الشباب الموسيقي في هذا العصر في مجالات الموسيقى المختلفة ، وما هي الطاقات والافكار الرئيسية الكامنة وراء هذه الاتجاهات الجديدة الثيانية؟

ثورة الشباب الموسيقي

ان اهم الشخصيات الموسيقية التي تحمل اليوم لواء الموسيقى في العالم ، هي التي نضجت بعد الحرب العالمية الثانية ، واظهرهم من أبناء الثلاثينات من هذا القرن ، وهم وان لم يكونوا اليوم في شرخ الشباب ، الا انهم هم الذين يتصدرون اتجاهات الموسيقى الطليعية في أوروبا وأمريكا ، بعد ان نجحوا في تدعيم مبادئهم الفنية وفرضها على الحياة الموسيقية في

ثورة موسيقى العصر

دكتوراه سمحه الخولي

فرنسا) ، هانس شتوكهاوزن (ألمانيا) ، ج جون كيج (الولايات المتحدة) ، لويجي نونو (إيطاليا) ، لوتوسلافسكي (بولندا) ، وظهرت في هذه المرحلة اساليب ثورية تماما



ينادى بها هؤلاء الموسيقيون الجددون،
أو يربط بينها ربطا منطقيا ، ولكن
ربما تبين من خلال هذه المذاهب
المتباينة اتجاه عام واضح يدفع الجميع
نحو استكشاف الجديد من الإمكانيات
الصوتية من مصادر جديدة ، مع
الابتعاد الواضح من عنصر الانفعال
الإنساني والافتراق من التفكير المقلد
والملمس في الإبداع الموسيقي . فقد
أتاح العلم في هذا العصر مصادر
وسائط صوتية جديدة ، أثارت خيال
الموسيقيين وأضحت في نفوسهم جذوة
البحث والاستكشاف مبعثا وراء مريد
من الحرية في مصادر إنتاج الصوت
الموسيقي ، ومزيد من الحرية في الإبداع
(قد تصل أحيانا إلى انتفاله) ،
ومزيد من الحرية للمعارف الموسيقي
ليسهل في تكوين الموسيقى ، مع فتح
الجال أمام عنصر المصادفة والعفوية
من جانب ، أو التقيد والتحكم الصارم
في عناصر التأليف الموسيقي من جانب
آخر ، ومع محاولات لإدماج حصيلة
هذا الاكتشاف الهامة في أعمال فنية
مركبة العناصر ، تنتمي إلى طراز
« العمل الفني الشامل أو المركب »
الذي نادى به فاجنر في أواخر القرن
الماضي ، وامتدحت المسرح في هذا العصر
فيما يقدم من أعمال مسرحية تدخل
ضمن نطاق المسرح الشامل
« théâtre totale » .



١ . فيبرن



ج . كيج

وعكذا نستطيع القول إجمالا
بأننا نعيش اليوم عصرا من أجسرا
وأغنى عصور الموسيقى ، فهو يكتظ
بمحاولات وتجارب هامة تعيد النظر
أساسا في كل السلعات التي قامت
عليها الموسيقى في القرون الأربعة
الماضية .

صفوف الأصوات

ومن أمز الملامح الفنية المميزة
لكتير من اتجاهات ثورة الشباب
الموسيقي في هذا العصر الانتعاش
الواسع الأسلوب « صفوف الأصوات » ،
(وهو الأسلوب الذي ظهر في الربيع
الاول من هذا القرن ، ثم ظل محدود
الانتشار لقائمة كثير من النظم
الغاشية له ولإلتهامه) . وقد فتح

بلادهم وخارجها ، وأصبحت لهم
مكانتهم المترف بها في عالم الخلق
الموسيقي ، (وإن كانت مكانتهم لدى
جماهير المستمعين لم تتوطد بعد ،
شأنهم في ذلك شأن كل المجددين ،
وذلك بالرغم من المساندة الحقيقية
من الهيئات الموسيقية الدولية
والرسمية ومن نقباء الموسيقى
وإدارتها) .

ولا يزال من العصر تلمس غف
نفس أو فلسفي أو اجتماعي يفسر
كل تلك المذاهب الجديدة ، التي

هذا الأسلوب الجديد أمام المؤلفين
الموسيقيين المعاصرين دائما هائلة
للايتكار والخلق ، ولكن أساطينهم
من البات ملاحظته لنقل أفكار
موسيقية وفنية لها قيمتها . والرابطة
الوحيدة التي تربط بين كل من يوليوس
Boulez وشوتكهواوزن stokhausen
ونونو Nono ، وسكالوتاسي
(اليونان) وغيرهم هي استخدامهم
جميعا لهذا « صفوف الأصوات » ،
وحتى سترافنسكي (١٨٨٢ -) ،
شيخ شباب هذا العصر ، فقد اتبع
نفس المبدأ أو الأسلوب منذ
عام ١٩٥٠ ، وكتب به بعض أعماله

انصاف الاصوات الاثني عشر في نموذج أو سطر أو صف نفى خاص يستوعبها كلها دون تكرار لأي صوت منها ، وهذا الصف row (أو باللاتينية *reihe* ، والفرنسية *serie*) يلزمه المؤلف خلال القطعة الموسيقية كلها ، لا في تكوين العانة وميلودياته انقيا فحسب ، بل وفي بناء التالفات الهارمونية رأسيا كذلك ، ولا يكره الا بعد الانتهاء منه كاملا في كل مرة . ولا كان الالتزام الصارم بهذا الصف من الاصوات طوال القطعة ونسجها كلها (سداها ولحمتها) منه ، فقد استنيد شونبرج أربعة أوضاع مختلفة لاستخدام النموذج أو صف الاصوات هي : الصف في وفسمه الطبيعي ، والصف نفسه ولكن في وضع خلفي راجع *retrograde* ، (أي بادئا من آخر نوتة فيه الى التي قبلها وهكذا) ، والصف ولكن بالتقلب لحنى أي يقلب القفزات الهابطة فيه الى أخرى صاعدة وبالعكس ، وأخيرا الوضع الضلعي الراجع للانقلاب . وبذلك استمت الامكانيات المتاحة للمؤلف الموسيقي في استعمال صفوف الاصوات ، مع التزامه بالقيود الذي يفرضه على نفسه في اختيار ترتيب معين لصف الاصوات ، يحترمه ولا يعيد منه طوال القطعة . وبهذا المنهج الجديد شق شونبرج أمام الموسيقى طريقا جديدا تماما قفى على المفاهيم المتوارثة من « التوافق والتنافر » في الموسيقى ، وأصبحت عملية التأليف الموسيقي بطريقة الصفوف الاثني عشرة ، أشتبه بمجموعة من التباديل والتوافيق العقلية ، منها الى ابداع فنن تتحكم فيه الانفعالات والمواقف (كما كانت في القرن الماضي بصفة خاصة) .

ونحن لا نذكر شونبرج هنا باعتباره من شباب هذا العصر بالطبع ولكنه هو الذي تلمذ على يديه الأب الروحي لثوار هذا الجيل من الموسيقيين ، ألا وهو أنطونون فيبرن Webern (١٨٨٣ ~ ١٩٤٥) الذي ادخل مع منونج شونبرج تعديلا هاما ، فهو مع التزامه بهذا « صفوف الاصوات »



ل . نونو

الى الوجود نظام موسيقى جسددي يختلف اختلافا جوهريا عن النظام التوتالي الذي ساد الموسيقى من قبل . وقوام المبدأ الاثني عشرى (وسمى ترجمة لكلمة دوديكافونى Dodeca-*phonic* ، أن يرتب المؤلف الموسيقي

الكجرة الناجمة مثل الأوبرا التلفزيونية الشهيرة « الطوفان » The Flood) وبالرغم من انتقائهم جميعا عند مبدا « صفوف الاصوات » هذا ، إلا أن لكل منهم أسلوبه الخاص في تطويره بل وفي تطويره (كما فعل بوليز) ، ليلال لمعادنه الفنية ومبادئه الجمالية . إذن فقد كان مبدا « صفوف الاصوات » نقطة الانطلاق التي انبثقت منها كثير من الاتجاهات الثورية في الموسيقى ، ومن هنا تتجلى أهمية فرض الأساس الذي يقوم عليه هذا الأسلوب الموسيقي عرشا عاما :

نظام موسيقى جديد

من المعروف أن السلم الموسيقي يتكون من سبع درجات ، تحصر فيما بينها الاثني عشر نصف صوت *semi-tone* كزيماتي ، وقد كان النظام الدياتوني ، الذي قامت على أساسه كل الموسيقى الغربية منذ القرن السابع عشر ، يميز بين هذه الدرجات السبع فيجعل لبعضها وظائف هامة في تكوين سلم المقام : فالدرجة الأولى هي أساس المقام ، والخامسة هي الدرجة *dominant* ، والدرجة السابعة هي صوت « الحساس » *leading-note* أي التي تقود الى صوت أساس المقام ، وظلت الموسيقى طوال القرون الثلاثة الماضية تعتمد أساسا على هذه المراكز الصوتية لكل مقام فتبنى على وجودها وعلاقتها بالألحان والهارمونيات على السواء . غير أن الملعب الرومانتيكي أخذ يتجه منذ منتصف القرن الماضي الى التخفيف من أهمية تلك المراكز الصوتية الوضعية لطبيعة المقام *tonality* ، واستمر هذا الاتجاه الى أن بلغ ذروته على يدى آرنولد شونبرج *schoenberg* حوالى عام ١٩١٢ حين ألغى مبدا المقام الموسيقي على الإطلاق ، وابتدع الموسيقى « اللاتفاقية » *Atonality* . وفى عام ١٩٢٥ جاءت الطفرة الحقيقية حين كتب شونبرج نفسه أول مؤلفاته التي أتبع فيها المبدأ « الاثني عشرى » ، القائم على المساواة الكاملة في الأهمية بين انصاف الدرجات الاثني عشرة المكونة للسلم الموسيقي ، وبذلك برز

عناصر التشبيك واللحن في الأداء dynamics فكان يلتزم بمجموعة من علامات الأداء التي تحدد ظلال الشدة واللحن وما بينهما - ويتلخص الصنفون الرباعية توصل بوليز أخيرا إلى ما سمي بالموسيقى « المنظمة تنظيميا كاملا » totally controlled وفي هذا الإطار البالغ الصرامة كتب بوليز (من مؤلفات ١٩٢٥) مؤلفه Visage Nuptiale للكورال والأوركسترا (٤٧ - ١٩٥٠) وعمله الموسيقي المشهور الذي يعد من معالم الموسيقى الجديدة le Marteau Sans Maître لصوت آلتزو وستة من الآلات الموسيقية (٥٣ - ١٩٥٤) .

وليس موسيقى بوليز معتقدة فقط على التقيد الكامل لكل عناصر التأليف الموسيقي وتنظيمها تنظيميا مرئيا (أي بالصفوف) ، ولكنه استفاد إلى جانب ذلك من خصيصة الخبرات الموسيقية المعاصرة ، من مصادرها المختلفة ، وخصيصة خاصة من اكتشافات أوليفيه ميسان Mcseal في اقتباسه لإيقاعات أصوات الطيور وإيقاعات الموسيقى الهندية .

وبالرغم من سيطرة المنصر أفعلى الصارم على هذا الأسلوب الموسيقي إلا أن ذلك لم يبلغ المنصر الحد الذي اعز لسلوب كل فنان يستخدم مبدأ « صفوف الأصوات » ، ولقد لنص المؤلف الأمريكي كوبلاند رايه في هذا الشأن بوضوح حين قال « أن الحدود بين الموسيقى المنهج وليست أسلوبيا بالمعنى المعروف ، فهي لا تعزل مشاكل التعبير الموسيقي ، وعلى كل مؤلف أن يحدد لنفسه حله الخاص في هذا الشأن » . وهذا بالتحديد ما نجح فيه كثير من مؤلفي هذا العصر الذين اختلقوا مبدأ صفوف الأصوات وطبقوه بأساليبهم الشخصية مثل دالايكولا ولويجي نونو في إيطاليا فكلهما قد مرج بين المنصر العقلي وبين عاطفة جياشة لهما من سمات الشعوب اللاتينية ، وهما بهذا يبتنان مرة أخرى إلى المنصر الإنساني له مكانه

لم يقيد نفسه بضرورة استيعاب أنصاف الأصوات الأتني عشر في كل صف يستخدمه في تأليف قطعيصة موسيقية ، وبذلك دخل هذا المنهج الجديد مرحلة أفنى وأخصب من اثني عشرية شونبرج ، وهي مرحلة موسيقى صفوف الأصوات M.Serial Music . وقد كانت حياة فيبرن القصيرة ، ومؤلفاته القليلة الشديدة التركيز ، دائما كبرا لمزيد من التركيز والتقدير الميلودي والسعي لتخليص الموسيقى - كما حدث في فن المعارة - من كثير من الشوائب الخارجية ، والاقتراب بقدر التصور من جوهرها النقي . ولقد ترك فيبرن أثرا لا ينكر على رواد التجديد والاستكشاف في عصرنا وخاصة بيير بوليز وهانس شونكهاوزن ، ثم قطع كل منهما أوصافا أبعده نحو استكشاف عوالم صوتية جديدة واستنباط إمكانات ووسائل أخرى .

ولكى نلوك حقيقة الدور الذي يقوم به هؤلاء الثائرون فليتنا أن نتبع الإطار العام للتطور الذي أدخله بيير بوليز مثلا على مبدأ « صفوف الأصوات » في الموسيقى : فهو قد طبق نفس المبدأ لا على التسميات الموسيقية وحدها ، بل وعلى الإيقاعات أيضا فكان يقيد نفسه منذ بداية القطعة بصنف معين من الإيقاعات ، وهكذا امتد مبدأ الصفوف من التسميات والهارمونييات إلى الإيقاعات ثم أخيرا توسع فيه فطبقه كذلك على

في أشد المذاهب الموسيقية صرامة وتقييدا . ولكن ما زالت مصركة التحكم في الموسيقى أو ترك المجال للمنصر الإنساني من أهم المصاوك الجمالية في موسيقى هذا العصر .

الموسيقى الالكترونية

الموسيقى الالكترونية : ويبداون النتيجة المنطقية التربة على خطوات التحكم والتنظيم في عناصر التأليف الموسيقي هي محاولة إلغاء المنصر الإنساني ، الذي يقوم به المصاوك على الآلة الموسيقية إلغاء كاملا وذلك كخطوة من خطوات البحث والاستكشاف لعوامل صوتية جديدة أماعها التقدم التكنولوجي في هذا العصر .

وهكذا ظهرت الموسيقى الالكترونية. والموسيقى الالكترونية تشمل عدة أنواع أبسطها تلك التي تلاؤم فيها الآلات العادية بمكبرات الصوت لتجسيم أصواتها وتحويل رنينها ، مثال ذلك المنسولين والجيتسار الكهربائي ، وهو الذي انتشر في هذا العصر انتشارا عاليا واسما وأربط بشعبية أغاني البيتلز والفيسرق الشابة .

وهناك آلات الكترونية تصادر أصواتها بذبذبات الكترونية ولكن يعرف عليها حازف ، مثال ذلك آلة Ondes Marrenot لأمواج مارينيو أو آلة التراوتونيوم Trautonium

تلك التي ينتفي منها تماما عنصر
المزاج ، بل تكون الأصوات
الموسيقية فيها ذبذبات صادرة من
أجهزة الكترونية يتحكم فيها المؤلف
ومهندس الصوت في الاستديو .
وتمتاز هذه الموسيقى بأنها اكتشفت
الوانا من الأصوات الموسيقية timbres
غير مألوفة للأذن البشرية على الإطلاق
حتى الآن ، كما أن نطاقها أوسع وأغنى

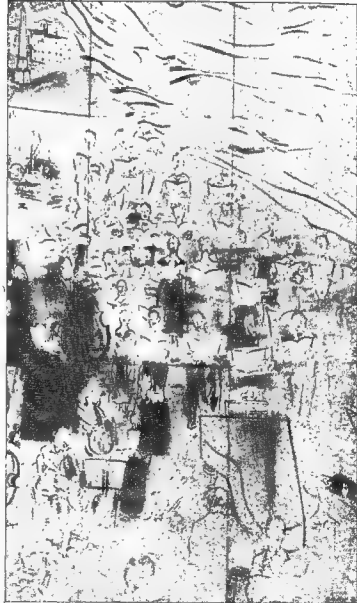
وفيرها ، وهي آلات أثبتت صلاحية
خاصة لأغراض الموسيقى التصويرية
للأفلام والمسرحيات ، وأن لم تدخل
الإنادرا في الموسيقى البحتة (مثل
استخدام أوليفيه ميسان « لأمواج
مارتينو » في سمفونيته الشهيرة
تورانجاليللا) .

ولكن ثمة الموسيقى الالكترونية هي

بكثر من النطاق المسادي للآلات
الموسيقية نظرا للتوسع الهائل لدى
أصاها والامكانيات التلونية الفنية
التي أصبح التحكم الكامل فيها ممكنا
اليوم .

ومن رواد هذا العالم الصوتي
الشر هانس شتوكهاوزن (وُلِدَ
سنة ١٩٢٨) الذي وضع مقطوعات
أسماها « دراسات الكترونية » (وهي
مسجلة على اسطوانات) ، وكتب
كذلك « الخالي الشباب » وامتدت
تجاربه وتجارب غيره من رواد العالم
الالكتروني في الموسيقى الى محاولات
ايجاد طرق وافهعة لتدوين هسده
الموسيقى . ولم تقتصر تجارب هذا
الجرماني الشائر على الموسيقى
الالكترونية بل أدخل على مبدأ
« صفوف الأصوات » تطورات جديدة
ومثيرة في مجال الإيقاع والتفنن في
توزيع الكتل الصوتية للكورال
والعازلين داخل مكان العرض أو قاعة
الكونسرت ، فهو دائم البحث والابتكار
في هذا المجال ، فاحيانا يستخدم
مكبرات الصوت استخداما مضويا في
الموسيقى أو يوزع الكورالات بين
جنبات القاعة للحصول على تأثيرات
صوتية مجسمة ومكبنة وفقا لحجم
سالة العرض .

ومن تجاربه الملفتة كذلك مقطوعات
السماة Zeimasse أي « كتلة
زمنية » وهي موضوعة لخمس آلات
نقح ، ويكاد عنصر النبخ الايقاعي يلغى



مزقت في منطقة عالية وبالعكس !! .
وأشد ما بلغه هذا الاتجاه من طرف
هو الموسيقى والتي يعرفها ٢٤ عازفا
كل على جهاز راديو معه ، يدير
مفتاحه على محطة تختلف من زملائه ،
وبذلك يترك اللحظ أو للصعدة أن
تخرج بين الاذاعات المختلفة الصادرة
من كل تلك الأجهزة ، مما وفي آن
واحد ، فتخرج مزيجا أو خليطا
موسيقيا وصوليا عجيبا ، لا يتكرر
مرة ثانية بنفس الصورة على الاطلاق .

والموسيقى عند جون كيج ليست
فنا له تقليده أو صيغه أو قيمه
الجالية الخاصة ، ولكنها مجرد
فريضة من الحياة اليومية ، ليس لها
بداية ولا نهاية ، والحظ وحده هو
الذي يلعب دوره الانتخابي فيها ،
معلقا بذلك وظيفة المؤلف الموسيقى
ودوره الخلاق الفناء تاما . وفي هذا
الاطر دخلت في « حفلات » كيج
الموسيقية المديدة عناصر من الآلات
الكتابة والفناء بكلمات لا معنى لها
والهمس ونباح الكلاب الخ .. الخ .
ولو أن هذا الاتجاه المفلوئ كان
ظاهرة منزلة تقتصر على كيج وموسيقاه
لما كانت له أهمية تذكر ، ولكن له
نظائر في الفن التشكيلي ، حيث اتجه
بعض التجريديين بعد الحرب العالمية
الثانية ، إلى تجربة التصوير المفلوئ
(بالصعدة) لاثبات أن المصادفة تد
تنتج أحيانا في اخراج أعمال فنية .
لها قيمة ما ،

وهنا مرة أخرى نجد الموسيقى
الآلآني الفاسفب شتوكهاوزن على رأس
العبيدين والمخجمين إذ كتب مقطوعات
البيانو رقم XXI من عسدة اقسام
يمرلها المازف بأى ترتيب يريده ،
ويختتمها في أى مكان يشاء !!

ويبدو أن الانعماج بين كل هذه
الاتجاهات المتضاربة أمر وشيك
التحقق إذ ظهرت بوادره في بعض
الأوبرات الحديثة جدا والتي تسمى
أوبرا تجاوزا ، فهي في الواقع
قبيل « المسرح التكاملي » في جمعها
بين : الموسيقى ذات صنفوف

فيها تماما من ادراك المستمع ، وأن
كان موجودا في التدوين الموسيقى فلكل
آلة من الآلات الخمسة المشتركة نبض
يقامى خاص بها ، كما أنه يترك
للمازف حرية تحديد إبطه والسرعة
في بعض الأجزاء طبقا لقدرته الخاصة
وطول نفسه في المؤلف (على آلات
النخف) . وهكذا لم يبق بين عناصر
الموسيقى التقليدية أى عنصر لم تصبه
الثورة المعاصرة ولم تسلط عليه
سهامها . وأخيرا ظهرت موسيقى
الآلات الحاسبة Computer Music
في أمريكا ، وهي لا تضيف شيئا
يلكر إلى ما سبق وأن كانت تلل على
مدى تغلب العنصر العلمى على التفكير
الموسيقى المعاصر .

الموسيقى المفلوئة

وفي الطرف الآخر وعلى النقيض
تماما من هذه النزعة الرياضية العلمية
جاءت ثورة مصادفة ترفض التقليد
العنصر للموسيقى بل وتوجهه إلى
عكسه تماما إذ تعتبر عنصر للصعدة
أو المفلوئة أساسا لأعمال (ولا نقول
مؤلفات) موسيقية ، والموسيقى
المفلوئة النابعة من عنصر المصادفة
لا يمكن أن تسود مرتين على نفس
الوجه بطبيعة الحال ، وإبرز التاديين
بهذا الاتجاه جسون كيج
(ولد ١٩١٢) الموسيقى الأمريكى
الذى بدأ حياته بمحاولات غريبة في
الألوان الصوتية ، فكان يصعد آلة
البيانو اعدادا خاصا ، بإدخال قطع
من المعدن والفلين بين أوتارها لكي
تصدر ألوانا صوتية أشبه بأركسترا
الجانبايلن الشهير في جارة وسومطرة
والشرق الأقصى مامة ، ولكنه لم
يتقنه منه هذا الحد بل تطور بسرعة
إلى اعتناق مبدأ « المفلوئة » ، وأخذ
بطيقة بتوسع متزايد فيدا أولا بكتابة
مقطوعات للبيانو كتبها على أوراق
موسيقية منفصلة ، وكان يطلب من
المازف أن يعرفها وفقا لى ترتيب
يلتقط به الصفحات ! وكان يترك له
تحديد النطقة التي يمزونها فيها بطريقة
غريبة ، وذلك بإلقاء قطعة من العملة
المعدنية ، فإذا كان الوجه المكتوب

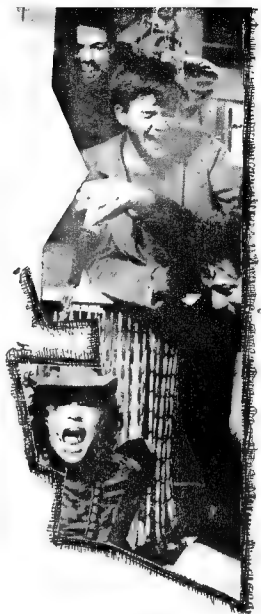
الأصوات ، وحافظتها على المازف
والآلات الموسيقية (التقليدية) ، ثم
إدخال شرائط مسجلة من الموسيقى
الإلكترونية ، وعنصر العنصر
السينمائي ، والبايتومير والرقص ،
والفناء المادى والاتقاء المنفسم وكل
ذلك في عمل فنى متكامل يقدم على
الشرح ، ولكن الموسيقى - في صورها
المختلفة - تمثل العمود الفقري فيه ،
ونذكر من الأمثلة الناجحة لهذا ماكتبه
النقاد أخيرا من أوروبا « التماسه »
Labyrinth للمؤلف الموسيقى
الهولندى الشاب بيتر شات Schat
(من مواليد ١٩٤٥) والتي أخرجت
لأول مرة في مهرجان هولندا سنة ١٩٦٦
تحت قيادة برونو مادوناMadrana ،
الذى لعب فيها دورا أوسع بكثير من
مجرد القيادة الموسيقية في الأوبرا ،
حيث يكون يقود الأركسترا ويعزف
بعض الطبول من آن لآخر ، ويعطى
للعناصر المديدة المشتركة في هذا
العمل الساخر إشارات الدخول ،
فكان هو القوة الحقيقية المحركة لهذا
الحدث الفني المركب بمستوياته
المختلفة ، والذي ربما كان فائصة
مهد جديد من أعمال المسرح المتكامل
الذى تندرج فيه خلاصة الاستكشافات
الموسيقية التى توصل إليها نواد هذا
العصر من شباب الموسيقيين .

على احتباب عالم جديد

وأخيرا لهذا عرض عام لبعض
مظاهر الثورة المعاصرة في عالم الموسيقى
الجادة ، مقدمة للقارى العربى لعله
يستكمل به صورة للفكر المعاصر
وما يصطبغ فيه من موامل وتجارب
ومغامرات بالغة الأهمية ، ولعل هذا
العرض أن يثير فضول القارى فيبحثه
إلى محاولة التعرف على هذه المبادئ
والتجارب الموسيقية بنفسه من طريق
الاسطوانات أو الاذاعة على الأقل .
ومن يدري فربما كنا نلق اليوم على
احتباب عالم جديد تماما من الموسيقى
قد تقتدر لبعض عناصره الخلود
والبقاء .

مساحة الخولى

« أمام قوة الدولار، وفي مواجهة العنف
الحاقق، يجب أن تكون المقاومة بالزهور »



صرخات وجع العصر

مارع غضبان



الأولى إلى نواحي ظروف موضوعية داخل المجتمع البريطاني حيث وجود مثل هذه التباينات الطبقية ، إذ وجد في بريطانيا كثير من رجال السلطة (السياسيين كانوا) يحكمون بلادهم بأسلوب عدم مسند ، وكانت أخلاقياتهم تسير بالسطحية التي لا تحلو من أكثر من العدل ، في السلوك ، فكان طبيعي في مثل هذا الحكم التكريه المتكرر أن يأتى إلى رد الفعل عينا عمو الآخر ، فالكه حين على - كما يقول أسكوت - لوامه الكيانه - لم يترك الحكم يرتفع فليكن بين التحيين والعجز أسسج أليغار يكتسببر فان الانجليز الفاضل لا يمكن أن يحدث ، أما إذا أضحك الطفاك في دمه بالمشة ، وهذا ما حدثت في الجمع الانجليزى ، فان قوة الضغط من أسفل لابد وأن تطلق في صفه دمر ، ومن لم يلم يكن حبيبا أن يرى رد فعل البيوركراتية في إنجلترا على هذا النحو الساحق من الانجليز ..

لم يلبث هذه الظاهرة أن انتقلت بسرعة من إنجلترا عرضها الأول حيث توارثت لها كل الاساليب الأوروبية - كما ذكرنا - إلى معظم دول أوروبا الأخرى هولندا واسبور والنمسا والبريا وفرنسا والبلطيك بلا قيود إلى الولايات المتحدة الأمريكية .

مخاض صحن علال

وفي خمسة الفعيلة التالية التي أصبحت التحيين من رجال الإصلاح وأساسدة الأجتماع يرد السؤال الكبير : اليس صممنا الفاضل بكل

هذه التباينات ؟ وما هي قوتهم التقليدية على وجه التصدي ؟ ولماذا يتصرفون على هذا النحو ؟

هناك فاصل بين هذه المجموعات من التباين دورى التسميم الطبقية ، يوجد الباطن ممن لا يزالون يعيشون ما يمكن أن نسميه بمرحلة جرد السلب ، لم لا يبتز بعد أن مدح بهم الأمر أن تتحول إلى التباين مدحهم بمرور حياة طبقية ، غير أن هذا اعتدائهم كبرية من حيثه المجموعات تظل تشغل نفسها على الدوام بالبحث في الذات ، إلى الباطن الذي يجعلها تعمل من خلال هذا البحث إلى شكل جديد من الهيمنة يختلج بها موارف لنا ، وقد يعود بعضهم إلى الأديين والتقاليد الشترقية بسا يرمى الحكمة الهنود منهم أنهم يمدحون على الوصول إلى حكمة الهنود الصيبر الذين كانوا أول من ملك الأرض وعلى مرابا - وهنالك طرف مهم ماب الممعلل بتأسيس مجتمعات أشبه بمجتمعات المسيحيين الأوائل حيث يكون كل فرد فيها كل انسان وحيد يساهم القانون فيها بتقديم مساهمته من التباين كان ميلادها الأول في إنجلترا منذ حوالي أربع سنوات تقريبا ، ولذا كانت هذه الفترة قد أضحت هذا الشكل السيلف المزمري في نفس الوقت ، كان السب رابعه بالفردية

وهذه الظاهرة التي قد نعرها أو نسميها تتألف من مجموعها لدى محتليها وانتمارها من الشباب كان ميلادها الأول في إنجلترا منذ حوالي أربع سنوات تقريبا ، ولذا كانت هذه الفترة قد أضحت هذا الشكل السيلف المزمري في نفس الوقت ، كان السب رابعه بالفردية

العجدة حيث يصب إلى يوجه إليها كل شعرا الاعتماد الأول .

ولم يعد ما يثر البهجة أو المتج إلى هذه المجتمعات الغربية ، أن نجد الشباب هناك عمل في أهله وشغل وأحسن من سماع كل تصريح يلى به **« سكوت مايتري »** وحينهم وعبرون تعريضه أهم أكر مره من تعريضات ورجال البيانية والتمك ، وهكذا يدب حشاعة الحاشي - على حد تعبير بعض الصحفيين - أسفلة هذا العالم الغربي في رسم أسلوب حياته ونفكره ..

آخر صيغة ؟

وحتى التكني مما يحدث في رواية الأخير والقصص الصائرية حديثا حديثا عما يكلام من آخر حثلة في سلسلة هذه الحركات ، وسيجدون حديثا عما يسمى **« باليبي »** (Bally) ملأه تعني أوروبا وأمريكا بهذه الميزة ؟ وما هي حقيقة هذه الموجة التي التكني عليها اليوم كل الأضواء التي سبق أن التكني من قبل على حركات أخرى مشابهة مثل حركة **« البيكسي »** والبروف (Bouda, Power) وحركة **« التمسدن »** (Black Stars) وغيرها من الحركات ؟ ..

في تصويرنا من مجموعة الأسئلة التي يطرحها سؤال الماهية لهذا الموضوع نترك أولا حرك **« ملأه يرب الشباب بالبيكسي من الانتماء في »**

لا نكاد نصور جمعية أو ملأه تصور اليوم في ويرة داسرك من الأحدث والمطلعات ، وأحيانا تقسمات الطفرة ، التي تحدث عن الاجتماعات لمجموعة المجموعة بعد أن اعتزلت كسما الشباب طرا وانكالا متسوخة ، بل بالغ الباطن منهم فرمها إلى مكانة الفلاس المصغيدة في الفكر السوي ..

كذلك لا نكاد نجس للإستماع إلى برامج إذاعة أو مشاهدات عروض التلفزيون أو ندعيا



أي في راد من اندبه الشباب أو حتى الاندية الكلية دون أن نلاحظت العروض الجديدة مختلفة انش يطلقون عليها اسم **« فروغ البليبي »** (Woppe Blues) ، والتي يسلق فيها التسم المعروف **« لوترا فايوات »** .

وبالاختصار أصبح الاعتماد بهذه الحركات اسطوريا يحتل اليوم مكان الصدارة في أوساط المجتمع الغربي كلها على اختلاف مستوياتها وسبلها خاصة أوساط الشباب ، وكان قصه التسمي الشديد لتنامية هذه الحركات من المصاحف الأوروبية والأمريكية أن أصدرى فطاح كبير عن مشاركة القمصان المدمر أحسنهك انتموه التي على ما في كوكب الزمهر ، ومنى كوكب في معظم الأحيان ارتطافا وتلعا مصائر السودا وذاويها والعديد مثلا من مشد أو من هذ وهدا طر وحتى الفوات الاجتماعية المايتية ماني ثورات الزويج في أمريكا وريادة الفرجان واعتماد القمصان القاموسين التي أصبحت من الأمور ذات الإهتمام الكاوي التي لا يسع في نظرهم أن تطلق على أخبار وموسوعات حركات الشباب



كل منها ضالته التي يبحث عنها ، بدأ بمسالم الرهينة فلم يحس فيه بما يحقق له طموحه ، ارتقى في أحضان الشك والاحساد فلم يشعر الا بيزم من الحيرة والقلق ، فانفجر باسه أخيراً في ثورة محمومة متمرتدة أخذت هي الأخرى أشكالاً ومظاهر عديدة ومتنوعة أخذت صورة الانترام الصارم لدى كل من جماعتي **القبضان السود والشعوبيين** ، وتمتد هذه أول أشكال ظهرت خلال الفترة الأخيرة ، للتعبير عن ثورات الشباب أو حركاتهم الجديدة ، ثم لم تلبث أن تطورت إلى موقف سلبي تزعمته جماعة « **الهيبي** » . وأخيراً كانت الحركة التي أعلنتها جماعة « **الفريلباير** » (Free pies) التي تنبأى بضرورة تحرير النفس من مواضع المجتمع وقواعده ، اذ لا يصح أن يكون هناك هدف أسمي من أن يحرق الإنسان نفسه من عبودية مجتمع مريض ظالم ، والوسيلة إلى تحقيق هذه الحرية — كما يرسمها برنامج هذه الجماعة — هي الاستعانة بكل ما يوجد المرء من احساسه بالوجود في واقع مجتمعه الزاهر ، ويكون ذلك بتعطى المواد المخدرة كالماريجونا وغيرها .

هذا الموقف الذي تتخذه جماعة « **الفريلباير** » إنما يعبر في الواقع عما يعتزل في أعماق هذا الشباب من سخط شديد ، وبالتالي رفض تام لما عليه مجتمعهم من فوضى واضطراب ، ومن ثم يكون البحث من عالم جديد آخر ، يصبح طريق الوصول إليه — طبقاً لأسلوبهم — محفوظاً بالمخاطر والأهوال ، أنه **عالم رهيب مخيف لأنه عالم الاستفراق الذي تضيق فيه ضوابط الفريضة** ، وتختل معه صورة التعادلية بين الخير والشر فيصبح ارتكاب أفظع الجرائم أمراً عادياً وطبيعياً في نظر هؤلاء الشباب .

وهذا السلوك في الواقع إنما يعكس من ناحية أخرى عدم اقتناع هذا الشباب بالحلول الوسط ، فالتنازل في غد أفضل وقبول بعض القيم الراهنة في إطارها المرن ، ومحاولات الإصلاح الهادئة لبعض أوجه الفساد في المجتمع كلها مسائل لا يعتقد هذا الشباب أن هناك جسدي من الركون إليها ، ويرون في الاستسلام لها نوعاً من التفاف على حساب المثل العليا ، بل يؤكدون أنها تعبير عن عدم الاكتراث الذي يمثل في حقيقته ذروة الاتانية ، وليس هناك ما هو أكثر فعالية وإيجابية — في عين هذا الشباب — من اللجوء إلى العنف ، اذ هو الشكل الوحيد للوصول إلى عالم الحب في واقع كله خداع وكذب وتضليل .

ما فيه من قيم مادية جافة هو المسئول مسئولية مباشرة عن وجود مثل هذه الظاهرة ؟ ثم السنا نحن الآخرون مسئولين كذلك على نحو ما عن تفشي هذه الموجة الخطيرة ؟ ففى مجتمع تحل فيه المادية بكل خشونتها وتجريديتها مكان الاحساس الفنى بحيث يتحول اهتمام الناس إلى جدول مواعيد القطار مثلاً أكثر من الاهتمام بقصيدة من الشعر أو بلوحة جميلة ، مثل هذا المجتمع لا ينبغي أن ندهش له اذا ما برزت فيه انحرافات أو ميول غير طبيعية سيطرت على ما فيه من جماعات الشباب .

وحين يحلل علماء الاجتماع أسباب انتشار هذه الظاهرة يرجعونها إلى :

● **الاضطراب والخلط في تفسير الدولوات** ، فأنبل الكلمات قد يعبر بها أحياناً عن أسوأ الأعمال فكلمة « **فضال** » مثلاً يمكن أن يستخدمها الناس للتعبير عن قيمتين متناقضتين تماماً ، أحدهما سامية والأخرى وضعية ، ومع هذا يدمى كل من الفريقين في النهاية انه يحقق معنى أنفضال . وليس من شك في أن هذا الخلط في المفاهيم إنما يرجع أساساً إلى ما تعرض له الهيكل الاجتماعي من هزة عنيفة على أيدي المهرجين وغير الشرفاء .

● **التزعة الطائشة التي تخدئ كل ما الفه المجتمع من قيم وعادات وتقاليده** ، والإصرار على استبدالها بأشياء أخرى تحت شعار التجديد والتطور ، دون مراعاة لما يمكن أن تحدثه من فوضى واضطراب .

● **جهود رجال الدين** ، والتزمت المعب في نهم بعض المبادئ الأخلاقية .

● **ملاحقة الجماهير** بالدعايات التجارية المثيرة الكاذبة ذات البريق الجذاب .

● **ضعف البناء الاجتماعي وتطله** ، حيث لم تعد الأسرة تمثل كما كان الحال من قبل نواة المجتمع الصلبة المتماكة .

هذه الأسباب وغيرها هي التي أدت بالإنسان إلى الهروب من واقعه الذي يكاد يخنقه ، ودفعته دفعا إلى البحث عن عالم آخر يستطيع أن يجد فيه صورة أفضل للحياة التي يحلم بها ، صورة تختفى منها آلام الوحدة ويروى فيها ظمأ الدائم إلى الحب ، وأثناء بحثه المستمر عن هذا العالم المشهود لجأ إلى أشكال متعددة توقع أن يجد في

تعبيراً عن إنسانية البشر وحتى يمكن الوصول الى هذا الهدف تضع جماعة الهيبي مجموعة من الوصايا تطالب أنصارها بالالتزام الصارم بها :

- أن تساعد الآخرين .
- أن تحتفظ دائماً بالمرح .
- أن تحمي الزهور والحيوانات .
- أن تعيش في هدوء وطمأنينة .
- أن تحب ولكن لا تصارع .
- أن تحترق المال والتبريرات المنطقية .
- أن تهرب من نفسك .
- ألا تحاول أن تؤذي أو تضرب أحداً .



ملايس غربية وشباب أكثر غرابية

ويتميز أنصار هذه الحركة عن غيرهم من الأفراد العاديين ، وكذلك عن غيرهم من أتباع حركات الشباب الأخرى بملابسهم وزيناتهم الخاصة بهم ، فهم يطلقون شعورهم طويلاً على نحو خاص بهم ، ويرتدون سراويل (البلوجين) الباهتة أحياناً للذكرى المرحوم جيمس دين ، كما يصرون على ارتداء ملابس عسكرية قديمة ومهسللة ويفضلون المني جيب والسراويل المكسيكية والبلوفرز الزاهية والحذاء ذا الرقبة القصيرة ، ثم يرتدون ملابسهم بأجراس يقولون

وإذا كانت البيوريتانية البريطانية - كما سبق أن ذكرنا - قد تسببت على نحو مباشر في خلق رد فعل عنيف لدى شباب إنجلترا لم يلبث أن امتد اثره الى معظم المجتمعات الأوروبية والأمريكية، فإن هناك ظروفًا أخرى قد تكون أكثر مسئولية عن وجود مثل هذه التيارات الجديدة بين صفوف الشباب الفاضين ، ونعني بها تلك الظروف التي خلقتها عملية التطور الهائلة في ميدان التصنيع ، فليس من شك في أن هذا التطور قد خلق بالفعل مجتمعاً توافرت فيه للفرد معظم احتياجاته من الغذاء والكساء والسكن ، ولكنه فقد في ظله أجمل ما في الحياة من معنى . . فقد جانب الروحانية والثنائية حين وجد نفسه محصوراً داخل عسالم لا تسوده الا قيم مادية باهتة ، عالم تتحرك فيه الحياة تحت انقياع سريع لا هيث لا يسمح له بأن يختلس لحظات يحلم فيها ويفكر ويتأمل كما كان يفعل أيام عربات الركوب التي تجرها الخيول ، كما لم تعد تترك له وقتاً كافياً لمطاردة فتاة أحلامه بالأسلوب الرومانسي ذلك الأسلوب الذي كان يرتفع بنداء الفريرة الجنسية الى عالم السمو العاطفي الرفيع .

لقد رفض المجتمع الصناعي باسم الواقعية المادية معظم أشكال الحياة السابقة عليه ، وأصر على ضرورة أن يكون سلوك الناس متفقاً مع مفاهيمهم الجديدة حتى تسير عملية التطور في خطها الصاعد ، متنافسة تماماً مع خطسوات الانسان في متابعته لها ، وحين استمرت الحياة على هذا النحو المطلوب فترة من الزمن أحس الانسان في داخله بنوع من الاضطراب لأنه وجد نفسه نجاة وقد فقد جسرهما أساسياً من كيانه لم تستطع الحياة المادية أن تعوضها له أو تمنحه البديل عنها . . وجد نفسه نجاة أمام حالة من الخواء الروحي تكاد أن تمزق بشريته ، فاندفع يبحث من غذاء لها في الطريق الذي تركه الموكب المادي مفتوحاً أمامه وجاء اندفاعه في شكل ثورات جنونية متعاقبة كان آخرها ما يسمى بحركة الهيبي . .

شعائر وطقوس

اشتقت كلمة «هيبي» (Hippie) من كلمة (Hip) التي تعني «كن مع» والهدف الاسمي لهذه الحركة هو الوصول الى الحب . . الحب بلا شروط ولا قيود ، حبك للانسان وحبك للأشياء أيضاً ثم حبك للامحدود والانهاى للحياة ، لأن الحب هو الفعل الطبيعي والاكثر

انها نوع من الاجراس التي تزين بها الأفيال الهندية ، ويحيطون أعناقهم بعقود تنتظم مجموعة من الأحجار المختلفة الألوان ، كما يضعون على ملابسهم زهورا يقوون انهم اقتبسوها من زهور نهر والهيبي النموذجي هو ذلك الذي يزين جسمه بالزهور والوشم والذي يستخدم الزمار والطبول الصغيرة . وهم يرددون فيما بينهم شعارا يتناقله الجميع :

« أمام قوة الدولار ، وفي مواجهة العنف الحاد ، يجب أن تكون المقاومة بالزهور » .

أسلوب خاص في الحياة

والغريب حقاً أن الأغلبية الساحقة من أعضاء حركة الهيبي تمارس وظائفها الحيوية في اثناء النهار ، ثم يلتقون مع رفاقهم في ساعات الليل أو خلال مظلة آخر الأسبوع ، غير أنه يوجد عدد آخر من الهيبي لا يتحسسون للعمل ، بعضهم يضطر لكي يعيش إلى أن يزاول عملاً محدوداً في ميدان الحرف الفنية أو الزراعية ، والبعض الآخر يلجأ إلى التسول أو الاستجداء أو الاستعانة في بعض الأحيان بأصدقائهم للحصول منهم على مساعدات ضرورية ، ولكن عضو الهيبي النموذجي هو الذي يقول نفسه من عمله ولا ينتظر المون من الآخرين .

وكثيراً ما توجد في المدن الكبرى مكاتب عمل تقوم بتوفير أعمال مؤقتة للعاطلين من أعضاء الهيبي ، كما توجد كذلك منظمات تتولى تقديم أطباق « الحساء » الشعبية يومياً لهؤلاء العاطلين ، وتدفع أجور النوم للمتجولين الذين لا مأوى لهم ، كذلك أنشئت صناديق لأمانة الذين اقضوا مدة السجن من الأعضاء وخرجوا دون أن يكون لهم عمل ، ودون أن يتوافر معهم المال اللازم لمواجهة الظروف الجديدة . ويفضل كثير من أعضاء الهيبي النوم في الحدائق الكبيرة العامة أو في المنازل الريفية ، لأنهم في مثل هذه الأماكن - على حد تعبيرهم - يستطيعون أن يخلطوا ويتأملوا ويتركوا .

الايديولوجية الهيبية

يرفض أعضاء هذه الحركة أساساً أسلوب الحياة الأمريكية باعتباره أسلوب حياة مادية خالصة ، ولهذا يفرقون منها بعزل أنفسهم اختياريًا عن مراكز حياة هذا المجتمع ، وهم على العكس من حركة البروفي (Provo) لا يقبلون على الإطلاق اتخاذ أي موقف سياسي أو اجتماعي ، لأن السياسة في نظرهم من اختراع اناس يكرههم هؤلاء الهيبيز أشد الكراهية ، ومن ثم لا يريدون أن يسمعوا البتة كلمة سياسية .

ولعل هذا الموقف من جانب أعضاء هذه الحركة هو الذي جعلهم يلتزمون السلبية المطلقة أمام كل ما يجري من أحداث خطيرة سواء في داخل مجتمعهم أم في أي مكان آخر من العالم ، فهم لا يعيرون أي اهتمام ، بل ولا تتردد في مجالسهم كلمة واحدة عما يقع في قستان من صراع رهيب ، أو عما يشاهدونه من قسوة بالغة في معاملة الزوج في الألباما ، أو عما يسمعون به من تزايد مستمر في مجال التجارب النووية . لأنهم على حد تعبير زعمائهم يعيشون داخل أنفسهم في عالم لا يعرف الزمن .

وحتى تتحقق عملية هروب هؤلاء الشبان من بورجوازية المجتمع الأمريكي التي يعقونها ، يلجأون إلى ممارسة مجموعة التأمّل الباطني والاستغراق في الأحلام سواء في أثناء اليقظة أو في حالات النوم .

« نحن نريد - هكذا قال أحد أفراد هذه الجماعة - أن نترك أفكارنا لذهب إلى بلاد ذات آفاق فكرية فسيحة ، حيث الحياة فيها تقيّة وصافية كأحسن ما يكون البلور نقاء وصفاء ، بلاد أشبه بالفردوس المفقود بغيرها النور من كل مكان ، لا نرجعنا فيها مسؤوليات ولا تكليفات ، كل انسان فيها يساعد اخاه في اخلاص تقي طاهر . . بلاد يجد كل انسان فيها خبره ، ويحقق نفسه فيها كل رغباته دون قيود أو عوائق ، وفيها يستطيع النوم في الهواء الطلق يحلم على هواه » .

ومن خلال هذه الايديولوجية تلمح خليطاً متنوعاً من « لاعتفية غاندي » وفلسفة الطبيعة عند جان جاك روسو ، ووثنية نيتشه في مرحلة مراهقته ، وسماحة وتواضع وكرم القديس فرانسوا داسيس .

ولكي يصل المرء الى الدرجة التي يشعر عندها بان روحه قد تحررت بالفعل من كل القيود عليه أن يسلك لذلك إحدى طريقتين :

أولاهما : ما اصطلح الهيبيز على تسميتها بعملية (To love it) أي توصيل الحب إلى الآخرين ، ذلك بممارسة أسلوب التنويم المغناطيسي الجماعي الذي يتم بالاستعانة بعزف نوع معين من الموسيقى ذات الإيقاع الشبيه بموسيقى أغاني الخانسان ذلك في جو مسوده أضواء مختلفة تضاء وتطفئ بطريقة تحدث تأثيرات ذات انبعاثات معينة ، على أن تستخدم كذلك وفي الوقت نفسه حزم الضوء في أحداث اشعاعات تساعد على تنمية هذه الإحباطات .

أما ثاني الطريقتين التي يستخدمها الهيبيز لتحقيق تحرير النفس ، فهي تعاطي العقاقير

ماكينزى (Scot Mackenzie) وآلان جينزيرج (Allan Ginsburg)
والآخر شاعر في الأربعين من عمره يطلق ذهنه .
وعندما يقعد الهيبىز أول مؤتمر دولي لهم في
باريس سيعرف الصالِم الكثير عن حركتهم
ونشاطهم .

ما العمل وما العلاج

تلك هى حركات الشباب في الصالِم الغربى
المعاصر ، وهى حركات أن دلت على شيء فأنما تدل
على تفسخ هذا العالم وأنهياره ، وأنشغاله عن
معالجة مشكلاته الحقيقية بالجرى وراء نزوات
الاستعمار ، ودعوات التفرة العنصرية ، والظنطنة
برسالة الرجل الأبيض وحقه في تمدن الشعوب
المختلفة .

. ولو أن هذا العالم الغربى اهتم بدخله ،
وبمشكلات الشباب بوجه خاص لما سمعنا عن مثل
هذه الانحرافات العنيفة ، ولا عن مثل هذه
الفتورات العنصرية الخطيرة وهى جميعا تدل على
تمرد الشباب ومخاطهم على حضارة يحسون
أنها غريبة عنهم وأنهم في داخلها غرباء . فبدلا
من المشاركة الإيجابية الفعالة في مشكلات بلادهم
وقضايا العالم من حولهم ، وبدلا من العمل الجاد
التواصل من أجل مستقبل للإنسانية أكثر سعادة
وأكثر سلاما تطوف هذه الأعراض المرضية صارخة
في وجه الحضارة الغربية المعاصرة .

لهذا كله وكثير غيره هب أساتذة الاجتماع
وعلماء النفس يسألون أنفسهم ما العمل إذن ؟
وما العلاج ؟

وكان من الطبيعي أن يتجهوا بالسوم الى
انفسهم والسلطات المسؤولة من بعدهم ، قبل
أن يتجهوا الى هؤلاء الشبان بأى لون من ألوان
اللوم أو التوبيخ .. فهم يقولون :

علينا أن نعلم كيف تكون صالحين ، وأن نعلم
ذلك لجماعة البينتكس (Beatniks) الذين
ينارسون العنف وأن نعلمه أيضا لأفراد حركة
الهيبى الذين يمثلون جماعة الأعتف ، ونعلمها
أخيرا لأفراد حركة الأفريبيانز وهم دعاة الحرية .
علينا أن نعلم كيف تكون صالحين ، وأن نعلم
ذلك للعالم كله ، علينا أن نقول لكل هؤلاء أن القوة
والعنف والعنف هي آخر وسيلة من وسائل
الصالح ، وأن الصلاح ليس معناه الضعف
أو السلبية أو الخنق عن الحياة ، وإنما الصلاح
معناه القوة الحقيقية .. قوة المشاركة الإيجابية
الفعالة .. قوة الاشتراع مع الآخرين .

وحول هذين المحوران الأساسيين .. القوة
والحب ، الآن والآخرين .. ينحصر العمل
ويندور العلاج .

ماري غضبان

والمواد المتحررة ، ويقولون أن الإنسان بتعاطيه
هذه المواد يستطيع أن يرتفع الى ثلاثة مستويات ،
مستوى (Turning on) أى حسابة الذهن
والاستفراق ثم مستوى (Turning in) أى الحالة
التي يستطيع الإنسان عندها أن يفهم الأشياء
التي لم يكن من الممكن له أن يفهمها من قبل ،
أما المستوى الثالث فهو درجة (Dropping out-drug)
ومعناه الصمود البعيد ، والإنسان عند هذا
المستوى أو عند هذه الدرجة من الاستفراق
الكامل يصبح قادرا على رؤية الجمال الذي
هو عندهم بمثابة المعنى المرادف للمعرفة الكونية .

ولقد كان أعضاء حركة الهيبى يتعاطون
حقايق مخدرة معينة مثل الماريجوانا والـ L. S. D
ولكنهم انصرفوا عنها وأصبحوا يفضلون عليها
أنواعا أخرى أقوى تأثيرا وأكثر فعالية مثل مادة
S.T.P التي يستمر مفعولها ٧٢ ساعة كاملة
ومثل مادة E. T. أيضا التي تحدث حالة منية
من الهياج تتجسد في خلالها مجموعة من المناظر
المخيفة المرعبة ..

على أن هناك بعضا من أتباع هذه الحركة
أى من شباب الهيبى لا يتعمسون لاستخدام
المخدرات ويلجأون الى استخدام أساليب من
الرياضة الروحية والجسدية أشبه برياضة
البوجا ..

الفنون الهيبية

يقول زعماء حركة الهيبى أن الإنسان حين
يصل الى درجة الاستفراق عن طريق استخدام
المواد المخدرة يكون قد أصبح في حالة عقلية
كاملة من السمو والانتشاء فتؤدى حواسه
الخمسة وظائفها على أحسن وجه واكمله ،
ويستطيع أن يحقق في المجالات الفنية مستوى
رفيعا من الانتاج ..

ولقد أسهم الهيبىز في ميدان المسرح نطقوا
فن ما أسماه المسرح « الحادث » (Happening)
ونطقوا في الموسيقى ما يطلقون عليه الجاز البارد
(Cool Jazz) وفي الرسم ما يعرف باسم الفن
الشعبي (Pop-art) وفي الشعر ما أصبح
يسمى بالشعر التلقائي (automatic poetry)
وفي السينما يصعد المخرج كورمان أول فيلم
سينكولوجي عن الهيبىز كما أن لهم في الصحافة
دورا بارزا ، إذ يصدرن مجلة أسبوعية تحت
عنوان (International Time) يوزع حوالى
٣٠٠.٠٠٠ نسخة وهكذا يمكن القول بأن الفن
الهيبى يجد طريقه الى الناس في كل مكان ، ومن
بين أعضاء حركة الهيبى يوجد اسمان بارزان
يتمتعان بشهرة عالمية واسعة هما ميكركت

عمر البلاد العربية بمرحلة تغير اجتماعي هام تحاول فيها أن تستعين بالعلم الحديث وبالوسائل التكنولوجية المتقدمة لتعويض التخلف وينشاء النهضة الاقتصادية والاجتماعية . وتعتبر هذه المرحلة حلقة في سلسلة التغيرات التي مرت بالعالم العربي منذ مطلع القرن العشرين نتيجة لتقدم وسائل المواصلات والاتصال وتعرض البلاد العربية لتأثير الحضارة الغربية واستخدام الأساليب الغربية الحديثة في كثير من المهن والمهن الصناعية والنواحي الاجتماعية .

ولا شك في أن هذا الاتصال بين البلاد العربية والغرب الحديث في أوقات السلم والحرب على السواء ترك أثرا واضحا في المجتمعات العربية وأدى الى كثير من التغيرات الاجتماعية المتصلة باتجاهات الشباب وقيمه في البلاد العربية في وقتنا الحاضر .

مشكلات الشباب في الواقع العربي

عادات وأساليب أكثر ملائمة لظروف الحياة الجديدة ، وينشأ من ذلك صراع حضاري بين الأساليب والقيم الجديدة والقديمة ، مما يحتلرم القيام بعملية توافق لحل هذا الصراع الحضاري بين أنصار القديم المحافظ وأنصار الجديد المتطور سواء على المستوى القومي أم على مستوى الحياة في المجتمعات الصغيرة والأسر التي تتعرض بشكل مباشر لتأثير المدنية الحديثة . وإذا كان من الصعب التكهن بالصورة النهائية للطريقة التي سيحل بها الصراع الحضاري الذي يمانيه كثير من العرب في الوقت الحاضر فمما لا جدال فيه أن الدراسة العلمية للتغيرات الاجتماعية التي تحدث الآن في البلاد العربية يمكن أن تساعدنا على فهم حقيقة هذه التغيرات الجارية وما يمكن أن تؤدي إليه في المستقبل من تطور في أساليب الحياة والتفكير والقيم والاتجاهات وبوجه خاص لدى الشباب .

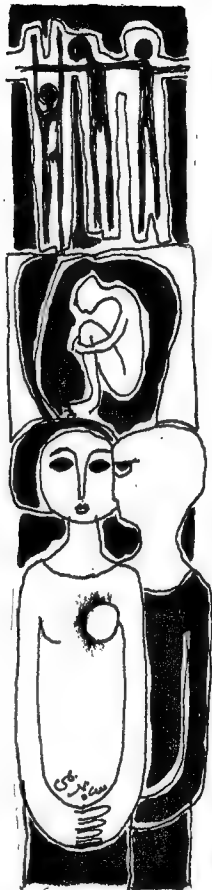
التغير الاجتماعي والصراع بين الاتجاهات والقيم في البلاد العربية :

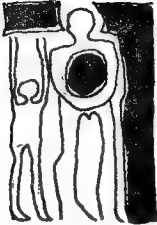
ومن التغيرات الاجتماعية التي تصاحب التصنيع وانتشار الأساليب التكنولوجية الحديثة تزوج عدد كبير من سكان الريف الى المدن ولكل الروابط الأسرية التي تتميز بها عادة الأسر الريفية أو البدوية ، وخروج المرأة الى العمل في المصانع والمؤسسات وتغير النظام الطبقي للمجتمع وظهور طبقة العمال الفتيين والتنظيمات النقابية . ويصاحب هذا التغير في ظروف الحياة الاجتماعية ، تغير في العادات والاتجاهات والقيم ، وفي طرق التفكير وأساليب الحياة . فالعادات وأساليب الحياة وطرق التفكير القديمة التي لم تعد صالحة للظروف الاجتماعية الجديدة تأخذ عادة في الزوال ، وتحل محلها

وأن أهمية هذه الدراسة لا تقتصر على فهم السلوك
الإنساني وطريقة تفرقه تحت ظروف التحول والانتقال
والنا يمكن أن تكون مفيدة أيضاً لمن يهتمون بمسألة
التخطيط الاجتماعي في البلاد العربية ، لتنظيم هذه
المجتمعات على أساس سليم .

التعرض للمغنية الحديثة وتأثيره على الشباب :

لقد أدت بنا ظروف التحول نحو التصنيع والنهضة
الاجتماعية الى استخدام نتائج التقدم التكنولوجي والآلات
الميكانيكية والأجهزة الحديثة في مختلف مرافق الحياة
كالتليفون والراديو والتليفزيون والتلاجات الكهربائية وأفران
البوتاجاز وأجهزة التكييف .. الى جانب استخدام آلات
وماكينات ضخمة ومقسمة التركيب في ميدان الصناعة
الحديثة ونجى من ذلك ظهور أعمال وحرف وتخصصات
جديدة وحدث احتكاك بين الشباب العربى ومظاهر
الحداثة الحديثة . كما أن انتشار التعليم في البلاد
العربية وازدياد عدد المدارس والمعاهد العليا والجامعات
وكثرة الترجمة عن الغرب وازدهار الحركة الثقافية وتقدم
العلوم والفنون والآداب قد ساعد على اطلاع الشباب
العربى على كثير من النظريات والأفكار والقيم الغربية ،
وكانت سهولة الاتصال بين اجزاء العالم والمشاركة في
المؤتمرات الدولية والتبادل النظم بين جامعات العالم
والمؤسسات العلمية من الأسباب التي ساعدت أيضا على





سرعة انتقال الفكر الحديث الى شبابنا العربي في العصر الحالي .

وقد أدت هذه التغيرات الى تكوين اتجاهات وقيم جديدة لدى الشباب العربي والى ظهور مشكلات في محيط الأسرة وفي علاقات الوالدين بأبنائهم وبناتهم . وكانت هذه الظاهرة موضع دراسة قامت بها « جماعة البحوث الحضارية المقارنة » التي تضم عددا من الباحثين انتقروا على تحمل مسئولية البحث الحضاري القارن لاتجاهات الشباب ومشكلاتهم في البلاد العربية وأمريكا .

أشرف على هذه الدراسة د . يراد لورد هدمسون بجامعة رايس بأمريكا ، وجمعت البيانات الرئيسية للبحث في عام ١٩٥٥ ووضعت نسخ من البيانات في كل من مصر ولبنان والولايات المتحدة ونشرت بعض التقارير الأولية من نتائج البحث في مجلة The Journal of social Issues الصادرة في سنة ١٩٦١ . وقام د . محمد عثمان نجاتي بنشر تقريرين من البحث في سبتمبر وديسمبر سنة ١٩٦٢ تضمن الأول شرحا لأهداف البحث وأدواته ومبانيه من الشباب ، مع مقدمة من النتائج الحضارية القارن وأهميته ومشكلاته . وتضمن الثاني عرض النتائج التي انتهى اليها البحث في موضوعين أساسيين هما : تعرض الأسرة لتأثير المدنية الحديثة ، وموقف الوالدين من الشباب في البلاد العربية ، مع مقارنة هذه النتائج بما انتهى اليه تطبيق هذين القياسين على البيئة الأمريكية . بهدف استنتاج أوجه الاختلاف وأوجه الشبه في بعض خصائص السلوك الانساني وبوجه خاص لدى الشباب .

موقف الشباب والبحوث الحضارية المقارنة :

من البحوث الحضارية المقارنة التي أجريت في بعض البلاد العربية البحث الذي قام به جيلينسكي واليورت Gillespie & Allport 1965 عن « نظرية الشباب الى المستقبل » وفيه جمعت بيانات من الطلبة والطالبات من طريق الاستبيان وتاريخ الحياة في عشر دول مختلفة منها : الولايات المتحدة ، ونيوزيلاند ، وجنوب إفريقيا ، ومنتر ، والمكسيك ، وفرنسا ، وإيطاليا ، وألمانيا ، واليابان ، ولم تراعى فيه الطرق الدقيقة لاختيار هيئة البحث التي كان أفرادها في بعض البلاد مجموعة صغيرة جدا . . لكنه يعتبر تجربة ناجحة لتمكن اشراك باحثين من بلاد مختلفة في القيام ببحث حضاري مقارن .

أما البحث الحالي « اتجاهات الشباب ومشكلاتهم في البلاد العربية وأمريكا » الذي نشرته الدكتور نجاتي هذين التقريرين فهو يمثل الاتجاه الجديد في البحوث الحضارية المقارنة ، الاتجاه الذي يعتمد على الدراسة الكمية الاحصائية . وهو أول بحث يتناول عددا كبيرا من الشباب العربي ، ويستخدم وسائل القياس السيكولوجي

(الاستبيان والمقابلة) في جمع البيانات ، كما يستخدم الوسائل الاحصائية الدقيقة في تحليل هذه البيانات . وقد روعي في هذا البحث تمسائل المعنى للأفراد في المجتمعات التي طبق فيها سواء من ناحية أدوات البحث أم من ناحية الاستبيانات ، من طريق الألام بمضارة هذه المجتمعات والمناقشات الجمية بين هيئة البحث للتأكد من معاليل الأدوات .

كما اهتم البحث بميل مقارنات حضارية بين شباب البلاد العربية التي أجرى فيها ، فرغم الروابط التاريخية والجغرافية والثقافية وثيقة جدا بين هذه البلاد فانها ليست متشابهة في جميع ظروفها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وفي المشكلات السيكولوجية والاجتماعية التي تصادف الشباب في كل منها .

ومن جهة أخرى أوضح البحث الفروق الحضارية بين شباب البلاد العربية والشباب الأمريكي على أساس أن شدة التباين في ميئات البحث هيد في معرفة المبادئ العامة للسلوك الانساني بعرف النظر من اختلاف الحضارة التي ينشأ فيها الانسان وفي معرفة كيفية تأثير الحضارة في تغيير السلوك الانساني .

موضوعات البحث :

عنى البحث بدراسة موضوعات أساسية تشغل بال الشباب والوالدين والمهتمين بالتخطيط الاجتماعي والدراسات الحضارية المقارنة . وكان من أهدافه الرئيسية دراسة ما يلي :

● أثر التعرض لتأثير المدنية الحديثة على اتجاهات الشباب العربي ومعرفة العلاقة بين التعرض لتأثير هذه المدنية وبين التسامح .

ومعنى التسامح في البحث هو التحرر من التقاليد المحافظة التقليدية ، وقبول أساليب الحياة الحديثة

الذي يصرف امورها ويلتزم جميع افرادها باحترامه وطاقته ، بل نرى أيضا أن الأخوة الصغار يحترمون الكبار وأن الأخت تحترم أخاها الذي يسلمس عادة نوعا من السلطة والاحتراف عليها .

ولا كان تعرض الشباب العربي لتأثير المدنية يولد فيهم اتجاهات تؤدي الى ضعف تمسكهم ببعض الاتجاهات والقيم التقليدية فقد حرص البحث على التأكد من صحة الفرض القائم على « أن فمة علاقة سلبية بين شدة التعرض لتأثير المدنية الحديثة وبين شدة النزعة التنسلطية » أي أنه كلما زادت درجة الفرد في مقياس التعرض لتأثير المدنية الحديثة قلت درجته في مقياس التنسلطية .

كيف بحثت مشكلات الشباب في البلاد العربية ؟

استخدمت في هذا البحث اذاتان هما الاستخبار والمقابلة . وكون الاستخبار من ١٦٩ سؤالاً وبعد التجربة أصبح الاستخبار يتكون من ١٢٦ سؤالاً . أما المقابلة فقد استخدمت بهذين : المحصول على استجابات حرة تلقائية من هيئة صغرى من الطلبة في نفس الموضوعات الرئيسية التي يتضمنها الاستخبار ، وأيضا لجمع بيانات عن اتجاهات فئة من الشباب الألى في البلاد العربية لغمان زيادة التباين بين أفراد العينة الكلية في البلاد العربية من حيث درجة التعرض لتأثير المدنية الحديثة .

واستخدم البحث المنهج الارتباطي Correlational Method للتحقق من صحة الفروض التي وضعت لقياس اتجاهات الشباب بالطرق الاحصائية المرولة واستخراج معاملات الارتباط بين القاييس المختلفة لدراسة العلاقات بين الموضوعات التي استهدف البحث قياسها .

وجمعت بيانات البحث من ٤٢٧٨ فردا من بلاد عربية خمسة هي : لبنان وسوريا والعراق والأردن ومصر . واستخدم الاستخبار بالنسبة لـ ٤٠٤ شابا والمقابلة بالنسبة لـ ٢٢٧ شابا . وكونت العينات الرئيسية للبحث من طلبة السنوات الثلاثة بالمدارس الثانوية ومن طلبة الجامعات على اعتبار أن هؤلاء الطلبة متماثلين تقريبا في السن وفي مستوى التعليم ولذلك يمكن إجراء المقارنات الحضارية بينهم في ضوء من الاطمئنان .

وفي دراسة أثر التعرض للمدنية الحديثة على اتجاهات الشباب ومشكلاتهم في السبلاد العربية اتجه البحث الى قياس أنواع معينة من السلوك الذي يدل على الاحتكاك بالمدنية الحديثة أو الاحتكاك بالغرب ، ومن ذلك : طرق التعليم في مدارس غربية وكثرة الاحتكاك بأشخاص غربيين ، معرفة اللغات الغربية ومشاهدة الأفلام والاستماع الى الاذاعات ذات طابع غربي ، الى جانب قراءة الكتب والمجلات والمصحف والتردد على دور السينما ومستوى تعليم كل من الأب والأم .

فيما يتعلق بحرية المرأة وحقوقها وفيما يتعلق بفتح الأبناء والبنات كثيرا من الحريات الشخصية ، كحرية الاختلاط بالجنس الآخر ، وحرية اختيار الأصدقاء والخروج معهم ، أو الذهاب الى السينما معاً أو الاشتراك في السباحة أو الرقص وحرية اختيار المهنة .. الخ . وينصب الاهتمام في هذه الناحية على معرفة أثر التعرض للمدنية الحديثة في اتجاه التسامح لدى الوالدين نحو أبنائهم وبناتهم كما يقرر الطلبة من آرائهم ومعاملتهم لهم .

● العلاقة بين اختلاف كل من الوالدين والأبناء في درجة التسامح وبين الصراع الأسري .

إذا كان تعرض الشباب للمدنية الحديثة يولد فيهم اتجاهات تحريريا بينما يبقى الآباء والأمهات الذين لم يتعرضوا كثيرا للمدنية الحديثة محافظين على تقاليدهم ومبادئهم وطرق تفكيرهم القديمة فالى أي حد يمكن أن يؤدي ذلك الى نشوء الصراع الأسري ؟

● الصلابة بين الصراع الأسري والتوافق الشخصي للأبناء .

ان وجود الصراع الأسري يؤدي الى عدم الاستقرار النفسي للأبناء وعدم توافقتهم وكان من أهداف البحث التحقق من « أن هذا الصراع يؤدي الى عدم توافق الأبناء » .

● العلاقة بين التعرض لتأثير المدنية الحديثة والتوافق .

منذ زمن بعيد تأثرت البلاد العربية بكثير من المؤثرات الحضارية الواردة من الغرب ونتيجة للصراع الاستعماري على بلادنا تسربت الى حياتنا نظم اقتصادية وأشكال سياسية وجنود احتلال وثقافات وأدوات وتنظيمات فرت كل مرقف من مراقف حياتنا بعد مرلة طويلة وجودهم تحت السيطرة العثمانية عدة قرون .

وتنازعنا مؤلفنا اتجاهات متعارضة من حيث النظر الى مكاننا من العالم فظهر من رأى تقليد الغرب أو تقليد الشرق بينما حرص فريق ثالث على التمسك بكل ما هو قديم بحجة المحافظة على وحدة المجتمع وتماسكه وحمايته .

وقد أدى هذا الى وضع نقال تميز بالاضطراب والحرية والتناقض في القيم والأفظة كما ولد في الشباب العربي اتجاهات وفيما تتعرض مع تلك التي سادت في بعض البيئات العربية المحافظة ونشأ من ذلك صراع تظهر آثاره في سوء التكيف وعدم التوافق والفرض الذي يراد التحقق من صحته في البحث هو « كيف أن تعرض الشباب العربي لتأثير المدنية الحديثة يؤدي الى سوء توافقتهم وأن سوء التوافق يزداد في تلك الأسر التي تكون أكثر محافظة من غيرها ؟ » .

● الفروق الحضارية في النزعة التنسلطية

في البلاد العربية تظهر قوة العلاقات بصورة واضحة في محيط الأسرة حيث تتركز السلطة في وب الأسرة ، فهو

المدينة الحديثة وموقف الأسر العربية من الأبناء والبنات :

● ولقد كشف البحث من أن التعرض لتأثير المدينة الحديثة أحدث بعض التغيرات الاجتماعية في الأسرة العربية وأن تسامح الوالدين أو الموقف التحرري لهما هو أحد هذه التغيرات . ولوحظ وجود تشابه كبير بين عائلات البلاد العربية المختلفة من حيث أنماط الفروق الجنسية بين مجموعات الطلبة ووضح أن أسر طالبات المدارس الثانوية والجامعات هي في الأغلب أكثر تعرضاً لتأثير المدينة الحديثة من أسر الطلاب وهذا يعني أن أسر الطالبات في البلاد العربية التي أجرى فيها البحث هي في الأغلب الأسر العربية التي حدث بها أكبر قدر من التغير الاجتماعي فأعطت المرأة تسطاً أكبر من الحرية الشخصية والاجتماعية واعتزلت بمساواة المرأة بالرجل في حق التعليم والعمل .

● بينت النتائج أن أسر الطلبة المسيحيين الذين طبق عليهم الاستبيان تميل في بعض هذه البلاد العربية إلى أن تكون أكثر تعرضاً لتأثير المدينة الحديثة من أسر القرانهم من المسلمين ويتفق هذا مع تاريخ حركة انتقال الثقافة الغربية إلى البلاد العربية في القرن التاسع عشر . فتمتدنا أغلقت الأسر الإسلامية الأجنبية الفرنسية والانجليزية والأمريكية تنتشر في البلاد العربية كان المسيحيون هم أول من اتصلوا اتصالاً وثيقاً بالثقافة الغربية وتأثر بها بينما بقي معظم المسلمين في بداية الأمر متمسكين بتقاليدهم وتبهم القديمة .

● في معرض المقارنة بين الفينيات الكلية للبلاد العربية الخمسة تبين أن أسر الطلبة اللبنانيين هم بوجه

عام أكثر الأسر العربية تعرضاً لتأثير المدينة الحديثة ، وأن أسر الطلبة العراقيين هم أقل الأسر تعرضاً لتأثير هذه المدينة ، وجاء ترتيب الأسر الأردنية والسورية في المرتبتين الثانية والثالثة ، أما أسر الطلبة المصريين فيأتيون في المرتبة الرابعة قبل أسر العراقيين .

ويسفر الدكتور نتاجي هذه النتائج بأن الشباب الذين طبق عليهم الاستبيان في لبنان وسوريا والأردن معظمهم يتلقى تعليمه في المدارس الأجنبية في بيروت ودمشق وحلب وعمان وهو يرى أيضاً أنه من « المحتمل أن تكون عوامل جغرافية وتاريخية قد ساعدت على الحصول على هذه النتائج (ص ٦٢ من التقرير الثاني) ، ومن ذلك قرب لبنان من البحر وتركز النشاط التطبيقي للرساليات الأجنبية في لبنان وسوريا مع بعد العراق عن مؤثرات الثقافة الغربية .

وبالإضافة إلى ذلك فهناك أيضاً في العراق وفي مصر تميز الأسر العربية بخاصتين هما : « شدة الحرص على التقاليد العربية الإسلامية والخوف من اندثار التراث الإسلامي أمام تيار المدنية الغربية . وثانياً شدة القامة للاستعمار الغربي مما جعلهم يميلون إلى أن يلقوا ، بوجه عام ، موقف المعارضة من المؤثرات الغربية أكثر من موقف الإعجاب والتقليد » .

الأسرة العربية ومشكلات الشباب :

النتائج العامة السابقة تصدق على البلاد العربية الخمسة التي طبق فيها البحث لكن ماهو موقف الأسرة المصرية من الشباب ومشكلاتهم خصوصاً إذا عرفنا أن العينة المصرية هي أكبر في العدد وأشد تنوعاً وذلك بالنسبة لباقي عائلات البلاد العربية . نحن نجد أن الأسرة المصرية المسيحية تعامل أبنائها وبناتها بقدر من التسامح والحرية أكبر مما تعامل به الأسرة المصرية المسلمة أبنائها وبناتها . كما نجد أن الطائفة المسلمة في الأسرة المصرية تعاني من شدة القيود التي تفرض على حريتها الشخصية أكثر مما يعاني أفراد المجموعات الأخرى من الطائفة المسلمين والمسيحيين والطالبات المسيحيات ، وتضع هذه الحقيقة من أقوال بعضهم في المقابلات التي أجريت معهم . ويمكن الإشارة إلى هذه القيود والمشكلات في شيء من الإيجاز ومنها :

● جحد بعض الوالدين وعدم سماح الأسرة بإعطاه المرأة حقوقها أو تعليمها تعليماً عالياً .

● عدم السماح للفئة بالخروج بمفردها أو بزيارة صديقاتها أو حضور المظاهرات الرياضية والرحلات أو الذهاب إلى السينما وعدم إعطائها الحق في اختيار زوجها .

من هذه الأمثلة تتضح بعض أنواع القيود التي تتعرض لها الفتاة المصرية المسلمة وهي بوجه عام نفس القيود التي تتعرض لها الفتاة في البلاد العربية الخمسة بصورة أو أخرى ، لكن ماهي المشكلات والقيود التي تتعرض للشباب ؟



!شبان عموما يتمتعون في البلاد العربية بحرية أكثر
 مما تتمتع به الفتيات ومع هذا فنحن نجد أن الطسلاّب
 المسلمين يمتنعون من القيسود على حريتهم الشخصية
 كما يتضح ذلك من أقوال بعضهم في القابلة ومنها :

● المفاهيم الجالية والتقاليد التي تحد من حرية
 الطلبة في الجلوس على المقاهي ومخالطة الأصدقاء ،
 والاعتماد بهيمة الأسرة وكرامة العائلة أمام الآخرين وعدم
 السماح بالاختلاط بالفتيات لامتقاد الوالدين أن العلاقة
 بين الفتى والفتاة لا تكون إلا لفرض جنسى .

● تدخل الوالدين في الحرية الشخصية وعدم تنفيذ
 رغبات الأبناء والسيطرة على آرائهم وفرض سسلطة
 ديكتاتورية عليهم وعدم السماح للفتى بتحديد مستقبله
 ومهنته كما يريد .

اما الطلبة المسيحيون في مصر فهم يمانون من مشكلات
 معاملة لكن بصورة أخف . لكن يلاحظ بوجه عام :

— أن طلبة الجامعات المصريين يرون آباءهم أكثر تسامحا
 مما يراه طلبة المدارس الثانوية بالنسبة لآبائهم وأن
 تسامح الوالدين لكل من الأبناء والبنات على السواء
 يزداد حينما يبلغون مرحلة التعليم الجامعى .

— أن طلاب المدارس الثانوية في القاهرة والإسكندرية
 يرون آباءهم وأمهاتهم أكثر تسامحا مما يراه طلاب
 المدارس الثانوية في مصر العليا والدلتا أما فيما يتعلق
 بالطلابات فيلاحظ أنهن في مصر العليا (الصعيد)
 قد حصلن على درجات أعلى في مقياس تسامح الوالدين
 وذلك بالنسبة لزميلهن في الدلتا والقاهرة
 والإسكندرية .

ومن الغريب أن ترى طالبات الصعيد آباءهن وأمهاتهن
 أكثر تسامحا ، إذ أن المعروف من الأسر في الصعيد أنها
 أكثر محافظة وتسكنا بالتقاليد القمية ، لكن يبدو أن
 ذلك واجع الى أن الأسرة الصعيدية التي ترسل بناتها الى
 التعليم الثانوى هي في الواقع أسر قد بلغت درجة كبيرة
 من التأثر بالمدينة الحديثة ومن التحرر من كثير من التقاليد
 المحافظة وخاصة فيما يتعلق بحرية المرأة .

**مقارنة حصارية بين مواقف الأسر العربية وحرية الشباب
 في البلاد العربية :**

يتضح من المقارنات بين مجموعات الطلبة والطالبات
 في انبلاذ العربية أن هناك تشابها في المشكلات والاتجاهات
 التي تسيطر على ذهائن الشباب العربى وتربط في نفس
 الوقت بموقف الأسرة العربية ودرجة تحررها ومقدار
 تسامحا مع أبنائها وبناتها ونفسا لدرجة تعرضها لتأثير
 الفدية الحديثة . ورغم هذا فقد بين البحث أن الطلبة
 اللبنانيين والأردنيين يقررون أن آباءهم يعاملونهم بقدر
 من التسامح أكبر مما يقرره طلبة البلاد الأخرى بالنسبة
 لآبائهم . كما يتبين أيضا أن الآباء العراقيين أقل تسامحا
 في معاملة أبنائهم من بين جميع الآباء العرب في البلاد
 الخمسة ، بينما يقع الآباء المصريون والسوريون في مرتبة
 وسط بين هذين الطرفين .

وقد كشفت نتائج البحث أن تسامح الآباء يتأثر في
 بعض الأسر العربية بدرجة تعرض هذه الأسر لتأثير المدينة
 الحديثة . فالأسرة المصرية الريفية أو البدوية الأردنية
 أكثر محافظة وتسكنا بالتقاليد وأقل تعرضا لوسائل
 المدينة الحديثة من الأسرة المتعدنية في القاهرة أو دمشق
 أو عمان .. بيد أنه وجد أيضا أن بعض الآباء في بعض
 الأسر العربية التي تعرضت لتأثير المدينة الحديثة واحتكت
 بوسائلها لم تغير معاملتهم لأبنائهم تغيرا واضحا فيما لأزدياد
 تعرضهم لتأثير المدينة الحديثة ، وهم أولئك الآباء الذين
 يعاملون أبنائهم وفقا للتقاليد الاجتماعية ولا يفرون من
 موقفهم أو طرق تربية أبنائهم رغم تعرضهم للقيم الغربية
 والمدينة الحديثة .

وفي دراسة العلاقة بين مستوى تعليم الوالدين
 وموقفهما المتحرر لوحظ أن درجة التسامح تزداد كلما
 ارتفع مستوى تعليم الأب في البلاد العربية ، وأن ارتفاع
 مستوى تعليم الأم يؤدى الى زيادة تسامح الوالدين نحو
 الأبناء والبنات فيما يتعلق بحرية الاختلاط الجنسي .
 لكن ليس لمستوى تعليم الأم أثر هام بالنسبة لتسامح
 الوالدين فيما يتعلق بحرية الأبناء والآباء في أوجه النشاط
 الأخرى الاجتماعية والشخصية .

ويتضح من النتائج أن لارتفاع مستوى تعليم الأب
 أهمية أكبر قليلا من ارتفاع مستوى تعليم الأم في زيادة
 التسامح والموقف المتحرر من الأبناء والبنات في نشاطهم
 الاجتماعى كحرية اختيار الأصدقاء والخروج معهم واختيار
 المهنة والتصرف في الأموال الخاصة وغير ذلك من ألوان
 الحرية الشخصية .



ولم اكبر وأخطر مشكلة يماثي منها الشباب اليوم أنهم يفتتحون في عالم تائق معزق بلغ درجة هائلة من التقدم العلمي واتدهرت الحضارة في كثير من أجزائه ومع ذلك يوشك في كل لحظة أن يدمر بالتقابل الليرة والهيدروجينية اما بالمعدن المبر أو بالخطأ غير القصور .

ان الشباب العربي جزء من الشبيبة العالمية التي تواجه اليوم بقسوة كثيرا من مشكلات العصر ، وتستخدم بما في العالم من ظل وتمزق ومع هذا فان أعقد المشكلات التي تؤثر في حاضر الشباب ومستقبله في البلاد العربية هي التناقض الحضاري الذي تلمسه في انحسار الوطن العربي ... هي الصراع الحضاري الذي تعاني منه كثير من الاسر العربية ، فالشباب العربي يتطلع الي حضارة العصر الذي وجد فيه وإلى التمتع بكل وسائلها وأدائها لكن قيود التخلف والجمود والاستعمار تشده دائما إلى الوراء .

ومع إيماننا بأن المشكلات الأساسية للشباب العربي سوف تحل نتيجة لادخال حضارة العصر في البلاد العربية بكل مقوماتها العلمية والتكنولوجية وما تؤدي اليه من تصنيع وتقدم اقتصادي وازدهار للتقانة واستخدام لوسائل المدنية الحديثة وغير لكثير من الآراء والأفكار والقيم والاجهات المختلفة ، مع إيماننا بهذا كله فان دائرة خاصة تظل مفتوحة للشباب علينا أن نلظ منها وننظر بعين التقدير لاجهات الشباب وأماهم ونساهم في حل مشكلاتهم قبل أن يفوت الأوان فثوب هذه المشكلات بحكم الزمن .

محمود عبد المجيد

وهناك عوامل أخرى تؤدي إلى مزيد من التسامح والواقف المتحررة من جانب الوالدين نحو الإبناء والبنات منها كثرة التردد على دور السينما والاقبال على القراءة وارتفاع المستوى الاقتصادي للأسرة وتؤدي جميعها إلى تساهل الآباء فيما يتعلق بحرية الاختلاط بالجنس الآخر بينما لا نجد ارتباطا واضحا بين هذه العوامل وبين موقف الآباء من الحريات الاجتماعية والشخصية لإبنائهم وبناتهم في البلاد العربية .

الخلاصة :

يتضح من هذا كله أن التغير الاجتماعي الذي حدث في الاسر العربية ولا يزال يحدث فيها يتناسب مع درجة تعرضها لتأثير المدنية الحديثة . وأنه يؤدي إلى تغير في العادات والاتجاهات والقيم لدى الاسر العربية فتزداد مواقفها المتحررة من الإبناء والبنات ، وتصبح أكثر تساهلا وتقديرا ولهما لمشكلات الشباب واتجاهاتهم في البلاد العربية .

وبالرغم من أن الشباب العربي يماثي كثيرا من القيود والكتبت لحرية الشخصية والاجتماعية ومن المشكلات التي فرضتها ظروف تاريخية واجتماعية مروكة يحكم التخلف أو مفروضة يحكم التدخل الاستعماري في شؤون الأمة العربية أو بالظلم الاجتماعي والاستغلال في كثير من اجزاء الوطن العربي فهناك ايضا مشكلات عامة يشترك في المماناة منها شباب العالم . ومن الامثلة على ذلك : ضغط الوالدين على الإبناء والبنات لتقبل آرائهم والمكازم واتجاهاتهم المرتبطة بالماضي بينما يتطلع الشباب دائما إلى المستقبل ويحرص على أن يخوض تجربة الحياة بالممارسة وبالفكر المتجدد ..

مائة عام على وفاة بودلير

احتفلت فرنسا بالذكرى مرور مائة عام على وفاة الشاعر الكبير شارل بودلير ، شاركت الجمعيات الادبية والفنية في اقامة حفل كبير تكريما لشاعر « زهور الشر » حضره جول رومان عضو الاكاديمية الفرنسية ورئيس جمعية الشعراء الفرنسيين ، كما حضره الشاعر بيال ايميتويل وجان اليكس سويريل نائب رئيس جمعية اهل الادب ، هذا فضلا عن الاديب الكبير انطوني مالمو وزير الدولة لشؤون الثقافة .

وقى هذا الحفل تحدث جان اليكس سويريل عن اقامة بودلير في هونفلور « اتر احبلاسه » حيث كانت أمه الجنزلة أوبيك تمتلك بيتا صغيرا معلقا في كنف الجبل . أما بيساردايمويل فقد خلق على ثلاث قصائد ترسم فيها الخطوط الكبرى لأعمال بودلير وهي : « أهوويات » ، « الحبسة الرافضة » ، « دلفين وهيبوليت » وهي جميعا من ديوان « زهور الشر » وقد أتت هذه القصائد الثلاث الممثل الفرنسي آلان كوني . ولما جول رومان فقد تحدث من هيبة بودلير المعبرة النادرة التي استطاعت برغم ما لاقته من صنوف الجوع والشرد أن تبعد وأن تبتكر وأن تقاوم الزمن .

وفي يودايس احتفلت كلية الآداب بجامعة يوتفوس لوران بالذكرى المشوية لوفاة بودلير حيث ألقى البرونسور جورج هاري محاضرة عامة بعنوان « بودلير أمام النقد الفرنسي المعاصر » كما تحدث البرونسور لارو هالسي عن حرية بودلير الشعرية في المجر ، وبعد ذلك ألقى الطلاب قصائد من ديوان « زهور الشر » باللغتين الفرنسية والمجرية .

ويهدد المناسبة كان جيلا من دار المعارف بالقاهرة أنها أعادت نشر كتاب « الشاعر الوحيد » للاستاذ عبد الرحمن صدقي وألقى صدر في سلسلة اقرا منذ وقت قريب .



وماذا بعد اللا معقول؟

دكتورة سامية أسعد



« الإنسان الطبيعي هو ذلك الإنسان الذي يقف موقف
المعارضة من الفن القائم . انه ناقد لما هو كائن » .

« مسرح الطبيعة .. مسرح على هامش المسرح الرسمي :
يبدو ان له متطلبات عليا ، من خلال تعبيره وصومتيه » .
« الفن الحقيقي المسمى بالطبيعي أو الثوري ، هو
ذلك الفن الذي يبدو وكأنه غير حالي ، نتيجة لمعارضته
الجريئة لمصره . انه يلحق بالثراث المالمى المشترك ،
لانه يتخيل انه غير حالي . وقد يعدد كلاسيكيا لانه
عالمى » . واذا كنا نرسم لكلمة « الطبيعي » أو « الطبيعة »
اطارا محدودا ، فذلك لانها تدعو الى اللبس وسوء الفهم .
يونسكو مثلا ، اذ يعرف « الطبيعة » . . . يميز من المعنى
الحقيقي للكلمة ، من الناحية اللغوية . نقرأ في أحدث
قاموس للغة الفرنسية Le Robert ، ما يلى : الطبيعة
« مجموعة أو حركة تلعب أو تود ان تلعب دورا رائدا » .
في حين يعرف رولان بارت « الطبيعة » بقوله : « الكاتب
الطبيعي يشبه الساحر في الجمجمات البدائية ، الى
حد ما : انه يثبت ما يتناهى والوضع ليظهر منه الضخوم
الاجتماعية .. تغنى الطبيعة بوموت البروجوازية ، لكنها
لا تستطيع الانتقال الى ما بعد ذلك ، الى مجتمع مفتوح ،
بل تريد ان يعوت معها كل شيء » .

من الواضح ان مثل هذا التعريف يقوم على أسس
دخيلة على العمل الفني ، خاصة ان رولان بارت نفسه
اضطر ، بعد ذلك بقليل ، الى الاعتراف بفشل « التكتيك
الحديث » وتيمنته .

المسرح الطبيعي فيما بعد الخمسينات لا يمثل منبرية
بمعناها فقد عسبل كل من أدافوف وچيتيه .. الخ ..
وحده ، بمزول من الآخرين ، وطوروا وفقا لخط تميز به .
لقد حدث نفس الشيء في ميدان الرواية ، حيث أدرك
القاصصون أنهم متشابهون ، ولكن بعد ان قدموا انتاجهم
للجمهور . ومن ثم كانت هذه العبارة القاسية « الرواية
الجديدة » . واذا كانوا قد التقوا عند بعض التقاطع
الأساسية ، بالرغم من اختلاف بعضهم من البعض الآخر ،
فلا نشأ الا لانهم أحسوا بفرودة ذلك . هذا قدوم
كتاب المسرح الطبيعي ، وكلهم ، باستثناء ج . جيتيه ،
من الأجانب الذين اختاروا الفرنسية لغة للتعبير . كل
منهم وهم صدى مؤلفاته في فرنسا والخارج على السواء .
كل منهم أحس أنه متضامن مع الآخرين في محاولتهم خلق
أسلوب مسرحي جديد ، البعض أحبه وفهمه ، والبعض
الأخر كرههم ولم يفهمهم ، لكن مسرحياتهم مثلت ،
ولا زالت تمثل في غالبية بلدان العالم المتحضر .

يستخدم المسرح-الطبيعي التقاليد المسرحية القديمة لكن
في تشكيلات جديدة متنوعة : المسرح الخالص ، أى
المؤثرات المسرحية الخاصة ، الأكروبات ، البانومات ،
الخ .. ، والمشاهد الساخرة ، بل « الفسارس » ؛
واللامنى nonsens بالعى الانجليزى للكلمة ؛
والطم أو الخيال ، وغالبا ما يتضمنا معنى ومزما .

مسرح الطبيعة ، مسرح البعث أو اللامعقول ، المسرح
الجديد ، ثلاثة أسماء ومضمون واحد . الاسم الأول
اختاره ليونارد پرونكو L. Pronko ، والثانى اختاره
ماركول إيسلان M. Esslin ، والثالث اختاره
ج . سيرو G. Serreau ، وثلاثتهم كثيرا عن المسرح
المعاصر ، والمسرح الفرنسى بصفة خاصة - وجدير بالذكر
ان كلا منهم خصى الجزء الأكبر من كتابه ، ان لم يكن
الكتاب كله ، بالحديث عن يونسكو ، وبيكيت ، وأدافوف ،
و ج . جيتيه ، الى اى مدى اذن يتطوى هذا الاختلاف
في الاسم على اختلاف في المعنى ؟ واذا كان علينا ان نختار
اسما نلقبه على المسرح المعاصر ، فإلى من الأسماء الثلاثة
نختار ؟

بعد سارتر وكامو ، لا يمكن الحديث عن البعث أو
اللامعقول الا اذا اشتملت هاتين الكلمتين على مضمون
فلسفى . ومعروف ان يونسكو ، وبيكيت ، الخ ..
ليسوا من الفلاسفة . ولا تنطبق كلمة لامعقول الا على
أولى مسرحيات أدافوف ، حيث تدور الأحداث في حدود
عالم يقدمه المؤلف على انه لا معقول ، ويفضى بدوره الى
اللامعقول .

ما هو المسرح الجديد ؟

ما هو المسرح الجديد إذن ؟ تقول ج . سيرو ان هذا
الاسم لن يلبث ان يبدو زائفا مبهما ، تماما مثل عبارة
« الرواية الجديدة » . وما ذلك الا مصير الكلمات التى
تحاول الالتصاق ، قبل الأوان ، باتتاج أدبى أو فكرى
لم يكتمل بعد .

لذا يغيل علينا ، ونحن نتفق في هذا مع ج . سيرو ،
ان مسرح الطبيعة هو أنسب الأسماء الثلاثة ، بل وأصحها
وأقلها مدعاة للرجح ، لأن طابعه يقتصر الى الحدود
الرسمية بدقة . لكن ، لا بد من ان نحمله ذلك المعنى
الذى تحدث عنه يونسكو في « مذكراته ومذكراته المقصادة » .

يقول مارتن إيسلان عن أول هذه التقاليد : « المنصر المسرحي الخالص في مسرح الاعمقولة سمة من سمات موقفه المناقض للأدب ورفضه الكلام كوسيلة عميقة للتعبير عن معاني الحياة وتجاربها . في تكال الأشياء عند يونسكو ، وفي مشهد القبعات المستوحى من السيرك في مسرحية « في انتظار جودو » ، وفي محاولات لارديو لخلق مسرح يقوم على الحركة والصوت ، وفي الباليه والتجميل الصامت عند بيكيت ويونسكو ، نجد عودة إلى الأشكال القديمة للمسرح ، تلك الأشكال التي لا تقوم على الكلمة » . المسرح الطبيعي الذي جزء لا يتجزأ من القديم . لكنه يحتوي على شيء جديد حقاً ، أنه يربط بين مختلف التيارات الفكرية والأدبية بطريقة غير مألوفة . ويعمل على تجسيد الحقائق الأساسية عند الإنسان . ويحدد

الحوار والقصة » كما يقول جان ليلاز . وإيا كان اختلافهم ، نراهم يلتقون جميعاً عند نقطتين أساسيتين : إعادة النظر في الواقع ، والأشكال المسرحية على السواء . يقول أرتو في هذا الشأن : « السخرية ، والشعر ، والخيال ، كلمات لا تعني شيئاً إلا إذا توصلت إلى إعادة النظر في الإنسان ، واكتاره عن الواقع ، ومكانه منه . ولا يتأتى ذلك إلا بالهدم الذي تنتج عنه مجموعة هائلة من الأشكال سيتألف منها العرض المسرحي كله » . مثل هذه الواتمية الجديدة تفرس نفسها اليوم على كافة ألوان الفنون ، والفن المسرحي خاصة ، فضلاً عن أنها ترتبط بأحدث أحداث تاريخ البشر ، وتطور الفن المسرحي ذاته .



م . دورا

كلت محاولات مسرح الطبيعة بالنجاح ، وفازت برضى الجمهور ، ان لم تكن قد فازت باعجابه . ففي كتابه التقديرون على الأشكال البالية ، وحددوا بلغة جديدة سرعان ما غلت المسرح حتى أصبح من السير علينا اليوم ان نتخيل العودة إلى نظم الأداء القديمة أو التقاليد المتبقية ، أو ذلك المسرح الذي كان يعكس لنا أحاسيس الإنسان بالأمان وبعده عن القلق ، وكلامها زال في قرنا العشرين . لذا يميل من يؤرخ للأدب إلى ضم الجيل الجديد من كتاب الطبيعة إلى الجيل الذي سبقه مباشرة . وبالتالي ، يميل الناقد إلى أن يسلك نفس المسلك بطريقة تكاد تكون آلية . لكننا نلاحظ أن غالبية كتاب ما بعد الطبيعة لم يكتفوا بالسير في الطريق الذي سار فيه آباؤهم . وإذا كانوا قد استفادوا من الأشكال المسرحية الجديدة ، منهم قد استخدموها استخداماً مبتكراً فرق بينهم وبين من سبقوهم من الطبيعيين .

المسرح الطبيعي لا يمثل مدرسة ، والمسرح الطبيعي الجديد لم يستكمل إنتاجه بعد . وإذا كان مؤرخو الأدب المسرحي لم يجدوا بداً من دراسة كل من يونسكو ، وبيكيت ، وچينيه . . على حدة ، بالرغم من أنهم أصبحوا كلاسيكيين ، فمن الصعوبة بمكان ، على من يتحدث عن ما بعد الطبيعة ، أن يميز اتجاهات أو تيارات معينة . قابلت ج . سيرو هذه العقبة نفسها ، فزات أن تستخلص

المسرح تجديداً جذورياً ، إذ يجعل من خشبته مكاناً بسيطاً فيه وإثماً جديداً ، أبعد ما يكون عن الواقعية التقليدية والمثالية على السواء . تلك هي الناحية الجديدة للبتكرة في مسرح الطبيعة ، وهي قاسم مشترك بين كافة كتابه . كل منهم يسعى إلى تلك الواقعية الجديدة التي تحدثت عنها آلان روب جرييه . كل منهم يريد أن يقطع صلتها بالدراسة النفسية التي « تصر على تحويل الجوهول إلى ملوم » كما يقول انتونان أرتو أو ينتهي من « زخاواف

الدخول . ويظل وحيدا . لكنه لا يستطيع أن يكتن ذلك الصوت الروح الذى يصل اليه ، صوت اقتراب الموت . لا مقر اذن . ويموت الاب . الى جانب هذه الشخصيات الناطقة ، توجد شخصية اخرى ، نصف آدمية ، صامتة غامضة ، يصفها المؤلف على النحو التالي : « تلف هذه الشخصية بالفنانات ، وترتدى الاسمال البالية . وتعلق ذراعها بمنديل فى رقبتها ، وتمسك عصا بيدها الاخرى . انها مرجاء ، حميمة ، تبسمة المنظر » . ويطلق عليها اسم الشمويل Schmuel . لا يبدو أن شخصيات المسرحية قد لاحظت ظهور هذه الشخصية الصامتة . ومع ذلك ، نراها تكيل لها القربات واللكمات بصفة مستمرة.

« بناء الامبراطورية » مسرحية بسيطة البناء ، تسير أحداثها وتطور تطورا دقيقا . فضلا عن انها مسرحية قوية مبتكرة ، ذاتية . لجأ المؤلف فيها صراحة الى الصوت والرؤيا وجعل منها وسيلتين للتعبير . وكما تقدمت ، أحس القارئ أو المتفرج أن فيها أشياء تدعو الى الدهشة ، أبرزها تلك اللمسة اللطيفة التى يتمتع بها المؤلف نفسه . ومعالجة جديدة لذلك الموضوع البالى: الموجة الجديدة وصراع الأجيال . كما أننا نجد فيها أدانة للفردية وتدينها بها ، وهذا شيء قلما تقابله هند كبار كتاب المسرحى الطليعى .



ج - شحاده

تتضمن هذه المسرحية نقدا لاما لصفار البورجوازيين، عن طريق نقد الكلام ، كما فسل يونسكو من قبل . ينطق الاب بكلمات تافهة ، فيها فضالة لا معنى لها ، وفضى بالحقائق الزائفة ، وتلف وتدور حول الواقع فى من الواضح أنها مستوحاة من « قاموس الأفكار الموروثة » . أما الابنة والخادمة فتفهمان ثروة الكبار والسادة فهما حرقيا ، وهكذا تكشفان من عيشها . انها مواجهة بين لغة الأسس ولغة الفن ، بين الجيل القديم والجيل الجديد . ويواصل فيون نقده للبورجوازية الصغيرة ،

ليارات ثلاثة ، تسبلا لعملية العرض : (١) كتاب تأثروا بيونسكو : ج . ناردو ، وبوريس فيون ، والاسباني أربال ، والالمانى ج . جراس (٢) وأخسرون تأثروا ببيكت : دوبرينيه ، ومرجريت فودا ، وهارولد بينر ، وفرنسو دوبيبان (٣) وفريم من تأثروا بيرخت : ماكس فريش ، وفورنمات ، وأرمان جاني . واخترنا موضوعنا لحديثنا ثلاثة من الفرنسيين ، يمثل كل منهم واحدا من هذه الاتجاهات ، اذا جاز هذا التعبير . وهم على التوالي : بوريس فيون ، ومرجريت دورا ، وأرمان چساتي .

بوريس فيون . . الوجودى

بوريس فيون Boris Vian من أبرز الوجوه الباريسية فى فترة ما بعد الحرب ، عمل مهندسا ، وعازفا لموسيقى الجاز ، ومغنيا ، ومغلا سينماليا ، وقصصيا ، وناقدا ، وترجمنا - من بين تراجمه مؤلفات لسترنبرج ومذكرات الجنرال عمر برادلى - ، وكاتب مسرحيا . باختصار ، فإن فيون شخصية من أبرز الشخصيات الوجودية فى حى سان « جرمان دى بيه » ، فكنت مصرها انكاسا تاما شاعرا ، وفيلون شاعر حساس هادى كل تصنع وزيف ، وفنان شطه المصر الانسانى . لكنه مات فى الثالث والعشرين من يوليو ١٩٥٩ ولم يكن قد بلغ الأربعين بعد . وهو يحضر حفلا خاصا لعرض فيلم مأخوذ من مؤلفاته . وجدير بالذكر ان المؤلف لم يكن قد دى الى الحفل ، بل دخل الى صالة العرض خلعة .

ينحصر إنتاج فيون الأدبى فى أعمال كثيرة متنوعة منها روايات رائعة أثنى عليها ريمون كينوه وما زال الجيل الجديد يتكشفها يوما بعد يوم ، و تراجم ، وقصائد ، وكتابات فى النقد ، وأغان ، وهجاء فى شكل « فارس » ، ومسرحية بعنوان : « بناء الامبراطورية » Les Bâtisseurs d'empire

تسير هذه المسرحية مع التيار الطليعى ، وبها علامات تنم من آثار واضح بيونسكو . مثلت « بناء الامبراطورية » لأول مرة فى ٢٣ من ديسمبر ١٩٥٩ ، على مسرح جان فيلار التجريبي ، مسرح « ريكاتيه » . فى الفصول الثلاثة التى تتألف منها المسرحية ترى عاقلة تهرب من صوت غامض مروع ، فتصعد من طابق الى آخر فى شقيق اشيق واشيق . فى الفصل الأول ، يسكن الاب ، والام ، وابنتهما زنبوبى ، وخادمتها كروش ، شقة من حجرتين . فى الفصل الثانى ، نجدهم فى طابق ثانى فوق الأول يتألف من حجرية واحدة ، يهجر الخادمة المائلة . وتخرج الابنة من الشقة ، لكنها لا تستطيع الدخول اليها ثانية ، لان الاب اغلق لسبب غامض . لم يبق اذن سوى الاب والام . يزداد العالم ضيقا من حولهما . فى الفصل الثالث ، يدخل الاب الى حجرية صغيرة تقع تحت سطح المنزل مباشرة : ويرتاع اذ يسمع الصوت ، فيضج الخانيس وراء باب الحجرية قبل ان تتمكن زوجته من

فيصور لنا أبا ينتمي الى تلك الطبقة . انه فاضل ، أثنائي ، لا تقع له . حياته فشل ذريع ، وكذا آخر كلمات ينطق بها ؛ بل ان موته على هذا النحو المفاجيء تأكيد لفشله . انه يحرم ابنه من أكل البرتقال ، ويترك زوجته ويصعد الى الطابق الثالث ، ولا يكاد يذكر ، في نهاية المسرحية ، انه عاش مع الآخرين . انه ذلك الرجل الذي يتنقذ ذويه بأنهم « محظوظون » ، ما داموا يجدون مكانا يأوون اليه .

تتضمن هذه المسرحية أكثر من رمز ومعنى ، أهمها الخوف من الموت ، يتأكد الإنسان من انه يبنى عالمًا خاصًا به ، ويحاول ان يسيطر عليه ، لكنه يقضي حياته في الهرب ، ويزداد هذا العالم ضيقًا ، بدلًا من ان يتسع ؛ وكلما اقترب الإنسان من الموت ، كلما احس بالوحدة ، وضائق مجال رؤياه وقفله ، كما ان الاتصال بالأجيال السابقة الجديدة يزداد صعوبة ؛ وصوت الموت الآلي من اعماق الأرض يعلو وينتشر ،

لكن ما هو « الشموز » ؟ انه تلك الشخصية التي تحمل الآلام في صمت وتصبح الآب في صنوده ، وتموت قبله بلحظات ، ليست انسانًا أو رمزًا جاسدًا ، بل شخصية مسرحية معقدة . وجدير بالذكر ان بوريس ثيون وقع بعض مقالاته باسم مستعار : أدولف شموز . لا شك في ان المسرحية تعبر عن مشاعر المؤلف الخاصة . كان يعلم انه مصاب بمرض القلب ، نتيجة لمرض آخر خطير كان قد أصيب به ، واضطره الى التوقف عن عرق الجاز . كتب آنذاك : « كانت كل نقطة اعزها لي قصير عمري يوما » . من ثم ، قد تكون كلمة شموز Schmozer مشتقة من كلمة ألمانية أخرى Schmerz معناها الألم ، الألم الصامت المائل دالما ، ألم القلب اللطيل . اذا أخذنا ذلك في الاعتبار ، استعظمنا ان ترجع ان « الشموز » رمز للموت ، لكنه رمز لوت رجل بعينه ، بوريس ثيون نفسه . قد يكون أيضا الموت الذي ترفض أن تراه ، أو ذلك الجزء الزائل منا الذي نغريه ونسئ معاملته دون ان ندري ، والذي يلاحقنا ، حتى في كل المولة التي نخرج بنا فيها كل من الخوف والزمن . وقد يرمز أيضا ، في حياة هؤلاء المقوم الانانيين ، الى وجود الآخرين الصامت ، الى وجود العالم الخارجي . وقد يرمز « أخيرا » الى الندم والشموز بالرمز يرفض البره ان يحمل تبته ، أي ذلك الانسان البريه الذي يرتدى كل منا السواد حدادا عليه .

مارجريت دورا .. العشيبة

ولدت مارجريت دورا M. Duras في الهند الصينية عام ١٩١٤ . ولقيت الى فرنسا وهي في السابعة عشرة . وبدأت تكتب ، بعد ذلك بسبع أو ثمان سنوات . نشرت أولى مؤلفاتها عام ١٩٤٢ ، وتوطدت صلتها بعالم الادب . وظل المسرح يميدا من اهتمامها فترة ليست بالقصيرة ، وسرعان ما دخلت عالمه . أخرج كلود ملتون مسرحيتها « العشيبة العامة » Le Square على مسرح « ستوديو

دي شانزليويه » عام ١٩٥٦ . والمسرحية مأخوذة من رواية لدورا تحمل نفس الاسم وتعتمد أساسا على الحوار . بعد ذلك ، كتبت م . دورا مسرحيتين : الأولى « طرق لاسين - أيلول » ، مثلت عام ١٩٦٠ في مرسيليا ، وتروى حادثة الهبة ، اكتشاف جثة ممزقة اريا اربيا ، والثانية « مياه وغابات » ، مثلت على مسرح « مولنار » عام ١٩٦٥ ، وتتحدث عن جادة نافهة من حوادث الطريق . عام ١٩٦٥ أيضا ، قدمت الكتابة « لاموزيكا » La Música على « ستوديو شانزليويه » ، و « أيام كاملة بين الأشجار » على مسرح « أوديون - تياتر دي فرانس » .

استهلت م . دورا حياتها الأدبية بكتابة القصة . وهي تعد الآن من أبرز كتاب القصة في فرنسا . لكن قصصها تقوم على الحوار ، والاتصال بين البشر من طريق الكلمة . وهنا يظهر العنصر المسرحي . . معترف دورا بأنها لم تهتم بالمسرح اهتماما خاصا ؛ فعندما جددتها ج . سيروه من نقل إحدى قصصها الى المسرح ، وافقت ، لكنها كانت أنها توافد الى رؤية نتيجة ذلك . لا يمكن ان نقول انها سمت الى المسرح هو الذي سمى اليها ، سمى اليها ذلك التيار الذي يستمد من تشييف الى إيرونلدالي الى بيبكت ، تيار مسرحي الكلمة فيه معناها الصمت .

عندما يرفع الستار من مسرحيات دورا ، يسود الصمت . ولا ولن يوجد غيره . أصابع دورا غنية بإمكانيات التعبير المسرحي . فهي تصرف كيف تتحدد الموقف أو الحدث . وكل واحدة من قصصها تدور بين أرجاء ما يمكن ان يسمى بالديكور المسرحي ، أو تتضمن ، مثل المسرحية لهما ، حركة تتفجع لقواصم الزمان والمكان . في « العشيبة العامة » مثلا ، ترى فتاة في حديقة ، الزمان ؛ بداية الصيف ، بعد ظهر يوم من أيام الخفيس . والحدث يقع فيما بين الزاوية بعد الظهر والمساء . أما الحوار ، فاهم هذه الإمكانات . انه يبدو منذ المؤلفة وكأن لا بد من النطق به بصوت عال . مما لفت اليها انظار رجسال السينما والمسرح ، لقد أحسوا بإمكانية ترجمة هذا الحوار الى

صور ومشاهد . ولندكر القارئ بأن مرجريت دورا هي كاتبة ذلك الحوار الاخاذ في فيلم « هيروشيجا يا حبي » الذي أخرجه آلان ريتيه للسينما الفرنسية ، وطالما تحدثت عنه للصف الفرنسية ، بل والعالمية . وأخيرا ، أخرج ج . داسان للشاشة قصتها « العاشرة والنصف مساء في الصيف » ، والتي عرضت في القاهرة في العام الماضي . وقدرة م . دورا على ادارة الحوار هي التي مكنتها من نقل مؤلفات هنري جيمس - وهي قابلة للتصوير والتمثيل مثل أعمالها تماما - الى المسرح . الحوار عندها ينطلي الأفكار الدقيقة الخفية منذ كل منا كما يمكن أن يكشف عنها ويفضحها . ويتميز بتكرار بعض الحقائق النافذة المادية بطريقة تكاد تكون مرضية ، وإن كانت لا تغفل من التأثير على القارئ أو المتفرج . لذا ، نستطيع أن نقول أن م . دورا تستمد من عالمها الروائي خلفا مسرحيا متباسكا يفسوق ذلك الذي كان يمكن أن تستعده من تعرضها للمسرح مباشرة .

بالرغم من انه ليست هناك أية علاقة بين الحوار في القصة والحوار في المسرح ، إلا أنه من المحتمل أن يكون م . دورا الكاتبة الوحيدة التي انتقلت من أصلها الى الآخر بلا توقف أو تناقض . لقد وجدت لونا من الحوار المسرحي لا يذكرنا ، بمعنى الكلمة ، بما اصطلح النقاد الرسميون على تسميته « بالمسرح » . فالحوار عندها أشبه بكلمات مسرحية ينطق بها شخصان يظهران بالبيت من أسس الحياة الانسانية ، مستمعين بالكلام ، الشيء الوحيد الذي لن يفنى بهما الى أية نتيجة . مما يفسر لنا لماذا تظل شخصيات هذا المسرح بعضها بجانب بعض ولا تلتقي أبدا . وهي لا تلتقي أبدا لأن قوة هائلة تباعد بينهما ، في حين يسهلها الى بعضها البعض التكوين أو الوظيفة . يتحدث الرجل والفتاة العالسين في الحديقة العامة ، ولا يحدث شيء . والمسافة التي تفصل بين أبطال « مياه ولبابات » شاسعة هائلة . قد يذكرنا كل هذا بتشيكوف ، لكن هناك فرق كبير بين الكاتبين . تمر شخصيات تشيكوف بعضها بجانب بعض ولا تلتقي ، لكنها تحاول أن تجد لتقائها اسما تنطق به أمام الجمهور ؛ في حين تترك شخصيات دورا هذه المهمة للمتفرج نفسه . وإذا كانت المؤلفة قد خضعت-لتأثير ما ، فلا شك في انه تأثير بيبكيت الذي طالا اقام الحوار المادية والمعنوية بين أبطال مسرحياته ، مؤكداً مجزأ البشر من الاتصال فيما بينهم .

في مسرح دورا ، ينتج الربط بين الموضوعات وسير ما لا بد من تسميته « بالحركة » ، من امور صغيرة واضحة ، تظل تتراكم ، فتتحول الى مناسخ درامية . تتسم شخصيات هذا المسرح بالحنين . ، انه ، في آن واحد ، متعاطف مع أولئك الذين لن يجدوا السبيل الذي يوصلهم الى الآخرين ، وتعاطف مع حياة تؤكد وجودها بغضل روايت واحدة ، لكنها لا تنفصم . وكما يقول ج . دولفينيو ، « نكشف لنا دورا من تلك

ن . ساروت



المنطقة من التجربة التي لم تتجسد فيها بعد ، لحسن الحظ ، ما نسميه أحاسيسنا وأهوامنا ، لأنها ما زللت حرة طليقة . ولتحاول بدورنا أن نكشف عن جزء من عالم دورا في « الحديقة العامة » .

لقد تلقى المؤلف الضوء ، في هذه المسرحية ، على بعض الأشكال الأساسية لرود الفعل الإنسانية . تقول **ناتالي** ساكوت ساخرة ، في كتابها « عصر الشك » ، أن ما من قصص عاض في الخمسينات إلا وخيل من كلمة « تحليل نفسي » أو *psychologie* وجدت دورا مكانها بين كتاب « الرواية الجديدة » . ومع ذلك ، فهي لا تهتم أولا وأخرا إلا بالحدث النفسي . في « الحديقة العامة » يتقابل شخصان كل منهما غريب عن الآخر لمدة ساعة . هي خادمة ، وهو « قوسبوني » ، ويتحدثان . لا هو ملك لنفسه ، ولا هي ملك لنفسها . هي تعتقد على حالها ، في حدة بصيرة نالقة ، بينما يرفض هو الأمل في أي شيء آخر ؛ لقد شكل لنفسه عالما من الاستسلام ، بل اللامبالاة ، وفيه ومضت من الفرح ، جسمها من هنا وهناك . وعنها تحاول الخادمة أن تحمل رفيق الصدلة هسدا على مشاركتها ثورتها الجبرية التي تستمد منها شجاعتها اليسومية ، . وفي النهاية ، يقول لها : « أنا جبان يا أنتسى » . ويود كل منها الى عزلة .

يكشف لنا حوار « الحديقة العامة » من إمكانية الحب والخلاص ، يتبادل التلنان الكلمات ، وإذا بفيلان ، يكشفان عن طريقتين لمجابهة الحياة واتخاذ موقف منها ، وذلك من خلال فهمهما لوقتهما كأفراد . في البداية ، ينقسم كل منهما في وحدته . لكنه يبتدى الى ذلك الطريق الذي يكمل أحساسه بأحاسيس آخر . يرد كل منهما على حقيقة الآخر ، وينطق بكلمات تناسب دورا أساسيا دور الرجل ، ودور المرأة ، ويختلط المنصران ، البيولوجي والنفس . يسيطر على الفتاة أمل غنيق متجدد في أن يعمل الرجل منها امراته ، لإيمانها بأن تلك هي الطريقة التي ستمكنها من تحقيق ذاتها . ولا يمتن هذا أن حياتها ستنتج نتيجة لذلك . ولا طبع دورا الى أسطورة الزوجين السعيدين . لكن المرأة الجالسة على مقعد الحديقة تصح أن اقامة علاقة بينها وبين الرجل أمر سينتجها من حالها كخادمة ، وهي كليا مرادفة للأداة أو الشيء ، الى حال آخر ، انسان حر . لا يفهم الرجل ما تتمناه الخادمة وترب فيه منها تماما ؛ وما تلك الاخطاء أولى نحو خروجه من التفاع ، نحو تحميله مسؤولية انسان ما ، نحو الالتزام .

ترسم الكاتبة بوضوح الخطوط الخارجية لحياة تلك المرأة ، وتصور بدقة فاعلة اهتمامات الرجل ومشاغله . لا تنتطق الشخصيتان بكلمات مثل الامل ، والجمال ، والسعادة ، والشقاء ، والنهم ؛ لكن هذه الكلمات جزء لا يتجزأ من الحوار . قد « يوصف هذا الحوار بكلمات مثل الاقتراب ، والتراجع ، والتوقف ، والتقابل ، وإن كانت تتناقى ، لأول وهلة ، مع أي التزام . يترتب

على رفض المرأة الرضى بحالتها توتر درامي متزايد . ويترتب على عدم اقتران الرجل وعزله ، في توتر في الحوار واحساس بأن شيئا قد حدث ، ربما ؛ اتفق الرجل والمرأة ، تبادل الحقائق ، بلا لبس أو عطف مع نفسيهما ، أو انفراد في الاحساس . وهكذا يكون الحوار قد أدى وظيفته ، وصل بين شخصين وحيدين وأعاد اليهما الاحساس بالحرة والكرامة . ومن ثم يمكن القول بأن دورا ، وإن كانت قد تأثرت ببيبيكت ، إلا أنها أقبل تشاؤما منه .

أرمان جاتي .. الزوى

ولد أرمان جاتي Armond Gatti في موناكو عام ١٩٢٤ ، من عائلة من المهاجرين ، تصفهم من الطليان ، والنصف الآخر من الروس . كان أبوه يعمل ككاتب ، ومات جاتي في الخامسة عشرة من عمره . فيما بعد ، نقل المؤلف الظروف التي أحاطت بهذه الوفاة الى مسرحيته « الحياة الخيالية للكناس أوجست چيه » . قال المصري آنذاك : « تدمرت في قرارة نفسي . ووافقت على وجهة نظر أمي . كان لابد من عمل شيء للخروج من هذا المازق » أمقل جاتي أثناء الاحتلال عام ١٩٣٤ ، وحكم عليه بالإعدام ، لكن الحكم لم ينفذ فيه نظرا لصفه سنه . مارس جاتي عدة أعمال . عمل طارئة جندى مظلات ، وطاره صفى قضائي ، الخ . وقام برحلة الى الصيد كتب بصدقه في مسرحية لها عنوان جازر : « السمكة السوداء » . كما أوحى اليه أمريكا اللاتينية بمسرحيتين . أحدهما تلك التي تحمل اسم « الضلالت - الضلال » ، وقام جان ليلار بإخراجها عندما افتتح مسرح ريكايمييه . فلفت هذه المسرحية من الناحية التجارية ، ولم يفهمها بعض النقاد من الناحية الفنية . مما أصاب جاتي بالخوف من التعبير لفترة ما . لكن ، سرعان ما عاد الى المسرح ، حيث قدم « الحياة الخيالية للكناس أوجست چيه » بل إنه فكر في إخراج مسرحياته بنفسه . وبالفعل ، أخرج مسرح T.N.P. آخر مسرحياته : « الشوذة عامة من أجل كوسمين كهرليكين » . تتناول هذه المسرحية موضوع القتل بالصدمة الكهربائية ، فيما بين ١٩٢٠ و ١٩٢٧ ، في سبع بوسطن . يقدم اللتان من الطليان ، ساكو وفالترى بهذه الطريقة . ولا نرى الحدث طوال المسرحية . لكنه يصيا تحت عيوننا بواسطة شخصيات تنتمي الى كافة الطبقات الاجتماعية جاءت من كافة بقاع العالم لتواجه تلك الحقيقة . وينتهي بهم اللعل والقول الى إعادة كوين هذه القصة التي مع جزء منها ، أرادوا أم لم يريدوا . يقول المؤلف في هذا الشأن : « أنهم يشهدون قتل أنفسهم بأنفسهم » .

إذا كان جاتي لم يخضع لتأثير برخت كلية ، فهو على الأقل من أولئك الكتاب الذين يهتمون بالسياسة اهتماما بالغا . لقد صرح بأنه مهتم بالثورة بعد أن اهتم بالضيعة . وقال : « الثورة تتطلب شكلا ثوريا » . ولقد حسيث

المستوصف . في الفصل الأول « حياة كناس » ، يتخيل أوجست ماضيه وهو يهلى . يتخيل طفولته في الضاحية الفقيرة ، والحرب الأولى ، وواجه من لورنس ، ويولين التي هام بها في شبابه . في الفصل الثاني « السباق » ، لا يتكى أوجست بالخيال ، بل يبعث ماضيه من جديد؛ فيصبح سباق الرقص أشبه بذلك السباق الذي أتاح لويلين فرصة التحري من الضاحية ، لكن ، هذه المرة ، تلتقي كل الشخصيات التي مر عليها أوجست في ماضيه فينقلب السباق الى مسودة من حياة الكناس نفسه . في الفصل الثالث « الثورة » ، يرى البطل في ماضيه صراع الطبقة العاملة ، وأمال بداية القرن العشرين ، ويأمل أن تنفجر في ثورة طاملا حلم بها . لكن ، ما هو السبيل الى تحقيق ذلك ؟ انه يكرر الى ما لانهاية عددا من الأمور المسفيرة وقمت في حياته ، ويعبر من الانتفاع منها . والشئ الوحيد الذي يملكه حقا هو ابنه كريستيان ، وما زال طلالا . لكن الاب يعلم ، ويتخيل شابا نابغا يعمل في السينما ، ما دامت تلك هي رغبته . وأخيرا ، في الفصل الرابع « موت كناس » ، يفتقر البطل أحداث الفيلم الذي سيخرجه ابنه فيما بعد ، فيلم عن الثورة . وسيكون هذا الفيلم بمثابة تبرير لحياته كلها ؛ أن حياة الكناس تساوى حياة أى رجل آخر من العظام . ويموت الكناس أوجست جين ، من أجل الثورة أيضا .

هذه المسرحية حلم ، أماننا رجل يحضر ، ويحاول أن يفهم ، أن يجد معنى أو تبريرا لحياته . ولا يعرف كيف يعبر عن أفكاره ، لأنه يكاد يكون جاهلا . انه رجل بسيط ، وسيمه شاق مرير مما يؤيد من تأثرنا به .

حاول المخرج روجيه يولوتشون أن يترجم أفكار البطل الى لغة مسرحية . تظهر بعض الصور ، سريمة خاطفة ، وسرعان ما تحل محلها صور أخرى . ويضع هذا التتابع لا للترتيب الزمني ، بل لمنطق العاطلة . يقول المخرج انه كان يستطيع أن يقسم الفضاء المسرحي الى أماكن « ثانوية » يمثل كل واحد منها فترة من حياة أوجست جين . لكنه آثر استخدام الفضاء المسرحي بأكمله ، لأنه يتيح فرصة أكبر للحركة ، مع احتفاظه بإمكانية تهئية أماكن عدة في آن واحد .

وبعد ..

مهما طغى المسرح وكثر ، ستظل الفترة التي شهدت أعمال بيكيت ويونسكو وآداموف وجينيه من المص وأغضب فقرات الفن المسرحي كله ، أن المسرح وفنونه يتقدمان يخطى سريمة ملهدة ، حتى أن كتاب مسرح الطليعة قد أصبحوا من « الكلاسيكيين » بمسدر عشر سنوات من ظهورهم . وإذا كان لنا أن نتحدث بصفة شبه نهائية من مسرح ما بعد الطليعة ، فقلبتنا أن نتنظر عشر سنوات أخرى قبل أن نصلر حكما عليه .

ساهية أسعد

بالفعل أن استسلم جاني لأفراء كافة الأشكال الجديدة ، بلا تمييز . لقد حاول بصفة خاصة أن ينقل الى المسرح بعض الأساليب السينمائية حتى يخلق أو ينشئ مسرحا « اجتماعيا » يبعدا كل البعد من السيكلوجية . لذا كان مسرحه ظاهرة جديدة قلبت البناء المسرحي المؤلف راسا على عقب ، واستبدلته بآخر حتى . والزمان شيء أساسي في هذا البناء . فالفاشي عند جاني بعث بقسوة العاشر ، وبطريقة متجددة دائما . فالحتم المؤلف بالزمان يجعلنا لا نجد في بداية مسرحياته الا حذلا بسيطا ؛ قصة أو موضوعا ، يستخرجها طوال المسرحية ، وبما لجمها من كافة الزوايا ، وشرحها ، ويصفها ، ويبرر منها . وهناك أوجه شبه بين مسرح جاني والمسرح الصيني ، إذ يجمع بينهما خط سر واحد يقيم علاقة دائمة بين الإنسان والعالم . لكن مسرح جاني يشاركتنا عالما ، حياتنا اليومية ، مستقبلا .

في مسرحية « الحياة الخيالية للكناس أوجست جيه » يتكى المؤلف ببطل واحد يجعل منه رمزا لكل المضطهدين في الأزمات الحديثة . ويلجأ الى الفلاس - باله - وهو أسلوب من الصب استخدام في المسرح - ليصور لنا حياة الكناس ؛ بكل ما فيها من تعقيد ، ويدرج الماضي بالماضي بالتعتيل ، ويجمع الواقع والخيال يسيران جنباً الى جنب . نرى البطل وهو في السادسة والأربعين ، والسادسة ، والحادية والعشرين ، والثلاثين .

ولد أوجست جيه في القرن الماضي في ضاحية فقيرة ، في حي العلداء . وهو في التاسعة ، فقد والديه في حريق شب في الضاحية . رياه جده وجارة هوز ، تبلورت مخاوف أوجست الطفل في شخصية متسول يدعى البارون الأسود ، فاجأ ذات يوم وهو مع ويلين ، في الخرابية . أحب أوجست ويلين وهو في الحادية والعشرين ، وأحبها أيضا روجيه استريو . انتضبت ويلين ملكة لسباق الرقص ، فتكنت ، « بفصل علاقتهما الجديدة » ، من مفاداة حتى العلداء البائس . ونشبت الحرب . وسافر روجين وأوجست الى الكيدان . والتقى مرة أخرى بويلين . انها تعمل في مستشفى عسكري ، لكننا لا نعرف اذا كانت معرفة أم عاهرة . وتموت ويلين في حريق المستشفى . انتهى الحرب ، ويمود أوجست الى حي العلداء . ويتزوج لورنس ، صديقة ويلين . ويعمل كناسا . وزيره البارون الأبيض ، مدير المؤسسة التي يعمل بها ، كما ارجيه في طفولته البارون الاسود . يموت لورنس بعند أن ولد كريستان ، بن أوجست . وابتداء من تلك اللحظة ، يهب الكناس حياته للنشاط النقابي ؛ ويخرج خلال إحدى المظاهرات ، ويموت بعدها بأيام ، في المستشفى . وهو في السادسة والأربعين . تلك هي حياة الكناس الحقيقية . لكن المؤلف يروي لنا حياته الخيالية في مقدمة وأربعة فصول . في المقدمة ، يوجع الكناس أثناء الإضراب ، وينتقل وهو يحترق الى

تجارب الشباب الطليعى

في المسرح التشيكي



عبد المنعم سليم

قالوا لي :

ان عدد سكان براغ حوالى مليون وعدد
المسارح التى فيها حوالى ٢٦ .

ثم قالوا :

بينما عدد السكان فى لندن حوالى
٨ مليون وعدد مسارحها خمسون .

وأضافوا :

ومن هنا نستطيع ان نعرف الى اى حد
يعتبر المسرح فى تشيكوسلوفاكيا متقدما .

وقلت اننا :

ليس المهم هو عدد المسارح ولكن المهم
هو ما يعرض على خشبة هذه المسارح.

ومن اجل ذلك بدأت ارى ما يعرض فى براغ . رأيت
ممرحيتين ليوبجين انيسكو ورايت مسرحية (الحشرة)
من تأليف كارل وجوزيف تشابك ورايت مسرح القناوس
السحري والرائى ورايت اوبرا (مفامرة صلب) من
تأليف الموسيقار التشيكى ياناتشك .

أهم ما لفت نظرى فى بعض الاعمال التى رايتها هو
ذلك الشعار الجديد الذى ترفعه تشيكوسلوفاكيا وهو :
توحيد الفن . ان توحيد الفن هو أهم ما يشغل تفكير
الماملين فى الحقل الفنى اليوم فى تشيكوسلوفاكيا فكيف
يمكن توحيد الفن ؟ كيف يمكن ان تعمل الكلفة مع الصورة
مع النعمة ؟ وهل يمكن تحقيق الهارموني هنا فى العمل
ككل ؟

ج . سلوبودا



لقد بدأت تشيكوسلوفاكيا تجربة توحيد الفن داخل
النظامى الدرامى وذلك فيما يسمى بالمسرح الكيميائى
أو التركيبى ، وكيمائى أو تركيبى لانه مكون من عناصر
- كل عنصر فى حد ذاته له خواصه ، ولكن عندما تجتمع
هذه العناصر سويا فالتا تخرج بتركيبية جديدة .. بداية
كيميائية جديدة .

هذه الحركة فى المسرح التشيكى مركبة - اذن - على
المسرح وليس على المسرحية ، بمعنى ان المسرحية الكاملة
فى نظرهم هى (المسرحية التركيبية) .. هى المسرحية التى
يمكن ان تستقبل عناصر اخرى تضاف اليها ، هى المسرحية
التي تقبل ان يضاف اليها موسيقى ورقص تمبيرى ومناظر
ولوحات .. هى اذن المسرحية التى يستطيع ان يشاهدها
كل انسان مهما اختلفت ثقافته وبالتالي فانه يستطيع ان
يحصل منها على النعمة التى يريد بها ، فاذا كان يحب
الموسيقى فانه سيجدها ، اذا كان يحب الرقص فانه
سيجده .. الخ . وفى هذا يقول لى النقاد المعروف
بيتر بويان :

ان الفرق بين تشيكوسلوفاكيا وانجلترا مثلا هو ان
المسرح هناك يركز على الممثل ، ومسرحنا يركز على الاخراج.
ان مسرحنا يهتم بما يمكن ان نقول عنه : ما الذى ننظر
اليه وليس ما الذى نسمعه ، فنحن نستخدم ميولنا اكثر
مما نستخدم اذناننا ، ولذلك فان المسرح التشيكى يهتم
بالتجربة اكثر من الواقع ، بينما المسرح الانجليزى يهتم
بالواقع اكثر من التجربة ، وذلك لانهم يذهبون الى
المسرح باذانهم وليس بعيونهم .

قلت له :

الواقع ان ما نقوله عن المسرح الانجليزى
ليس صحيحا تماما ولكننا ان نتكلم عن
المسرح الانجليزى الآن اذ ان ما يهتم
هو المسرح التشيكى ، وواضح جدا ان
تجارب الاخراج مسألة أساسية فى
مسرحكم ولكن هذه التجارب ما موقف
الاشتراكية منها . لقد لاحظت وسمعت
وقرات ان الاشتراكية تتطلب واقعية فى
الادب وفى الفن عموما ؟ .

فاجاب :

ان الاشتراكية فى معناها النهائى فتح
صورها لتقبل كل الاشكال الجديدة فى
الفن ، والذى يقول ان الاشتراكية ضد
التجربة أو ضد الجديد فانه لا يفهم
الاشتراكية . ومن هنا فان ما يحدث
على المسرح التشيكى يعتبر فى نظرى
متشباها مع الاشتراكية .

ومن المسرح التركيبى يتحدث المخرج المسرحى
ميموسلاف ماشاشك مخرج مسرحية الحشرة :

ان الحشرة مسرحية من الحيوانات (طبعا الحيوانات
هنا رمز للانسان) . كيف تخرج هذه المسرحية بطريقة
المسرح الكيمائى أو التركيبى ؟ .

يقول المخرج : ان الفكرة في ان يسخر الانسان من نفسه (كما في هذه المسرحية) تربط في ذهني مباشرة بالطريقة التي يجب ان يؤدي بها الممثلون ادوارهم ، انني اريد ان يمثلوا بطريقة يظهر منها ان كل متفرج له دور فيما يحدث على خشبة المسرح .

هذا من ناحية المثل ، ولكن ماذا عن الديكور نفسه ؟ يقول :

كانت امامي مشكلة ، اما ان اخلق احساسا بالطبيعة (القسابة) لم ادع الممثلين يلعبون ادوارهم بملابسهم العادية ، واما ان المسرح يوحى بمساة الانسان وعلى ذلك يرتدى الممثلون ملابس حيوانات .

ولقد اختار المخرج الفكرة الاولى على اساس انه لا يمكن انكار حقيقة هامة ، وهي ان اللذين يمثلون انما هم



١ . فيزغوسيف

في الحقيقة بنو آدم ، ولكن كيف يمكن خلق الاحساس بالطبيعة اي الاحساس بالغاية ؟ .. ان ماشاك يقول : لقد ذهب الوقت الذي كان فيه المخرج يضع الحشائش والأشجار على المسرح وجاء الوقت الذي يستخدم فيه المخرج وسائل اخرى جديدة للتعبير عن الجو الذي يريد ..

ولقد ظهر في سماء الفن في تشيكوسلوفاكيا مصمم الديكور جوزيف سفوبودا ، وسطع نجمه ليس في تشيكوسلوفاكيا فقط بل في جميع انحاء العالم ، ولقد بدأ الامر بان هثر سفوبودا على كتاب من السحر يرجع تاريخه الى القرن الماضي ، وفي هذا الكتاب كان هناك وصف دقيق عن كيفية اخفاء الناس قبالة ثم ظهورهم قبالة ، والاعتماد في ذلك على الاصواء وعلى المرايا في احداث هذا الاثر .

هذا بالضبط هو ما يريد المخرج . كان يريد ان يرى الممثلين يسبحون ويطيرون في الهواء ويقفزون على الأشجار ... ثم فجأة يختفون .

ولقد قابلت سفوبودا وطلبت ان ارى عمله ، لعرض امامي فيلما للتجارب التي كان يجريها في عمل ديكور (روميو وجوليت) ورأيت المسرح امامي كانه قطعة من الصلصال ، فهناك حواجز تتحرك بينما ويساروا وأعمدة ترتفع واخرى تنخفض ورأيت ان الحركة مرة سريعة ومرة بطيئة ، لم يمد لحظات فقدت الاحساس بانني ارى ديكورا مسرحية بل فقدت الاحساس بالمسرحية نفسها ، وبدأت اشعر انني في محل كهربائي او في مصنع اثاث .

سألت سفوبودا :

هذه المناظر الميكانيكية الا تظني في رأيك على دور الممثل بمعنى ان الميكانيكا هنا تأتي في الدور الاول والممثل يأتي في الدور الثاني ؟

فاجاب :

ابدا لان هذه المناظر في المسرحية لا تتسدى الثواني لم ان الجمهور لا يشمر بها على الاطلاق .

سؤال :

ولكن ماعى الفكرة في استعمال هذا التنكيك الشديد التقيد في مسرحية روميو وجوليت ؟ اليس مسرحية روميو وجوليت من المسرحيات السهلة التي لا تحتاج الى كل هذا ؟

فاجاب :

الواقع ان هذا التنكيك يجعل المسرحية القديمة تبدو في صورة جديدة ... تبدو طازجة بالفعل .. ثم ان هذه التنكيكات الجديدة لها دور آخر وهو مساعدة الكاتب نفسه .

مسألته :

كيف ؟

فاجاب :

ان الكاتب هنا يستطيع ان يتصرف بحرية أكثر وبانطلاق أكثر ... يستطيع ان يطلب ما يشاء لانه سيجد أدوات التنفيذ سهلة ، وهكذا عندما يرى الكاتب ذلك فانه سيجد نفسه مضطرا لان يفكر ويجدد ويطلق شيئا جديدا باستمرار ولن يفرضه أبدا عدم امكانية التنفيذ .

على ان اخراج وتصميم الديكور والتنفيذ لمسرحية الحشرة هو اهم ما لفت نظري .. فضحية المسرح فيها فتحة بيضاوية يجلس فيها امضاء الاوركسترا .. الفرقة الموسيقية اذن ليست امام المسرح وليست خلفه .. انما جزء منه ، وأرضية خشبة المسرح ذات

ليرأ دوميو وجولييت سنة ١٩٦٦
بالضبط كما فعل المخرج الانجليزي
بيتر هول عندما أخرج مسرحية(هملت)
أخراجا جديدا في العام الماضي وهو
الدور الذي مثله (دافيد وارنر) يعنى
اكتشاف مشاكل شكبير باعتبارها
مشاكل يومية ممتعة ...

وهنا يجب ان نلاحظ أنه لا يمكن
عمل مناظر مسرحية دون ان نحاول ان
نظهر ماقى المسرحية من افكار .. يعنى
هذه المناظر لابد ان تعبر هي الأخرى
عن الفكر الذى فيها ..

هل تلقى ان بيتر هول فى اخراجه
لهملت الجديد قد استطاع ان يعنى
ما تحاول ان تحققه ؟

بيتر هول حملت كانت المناظر فيها
تتصاف منظرا واد آخر ، ولكننى فى
عملى احاول ان اجعل هناك رابطة بين
العمل الفنى ككل ، وليس مجرد مناظر
فيها تعبير ، فالمرح فى نظرى هو نشاط
بعض الفنانين .. الكاتب ، الرسام ،
المصمم ، المخرج ، الأوركسترا ..
الخ .

هل يمكن ان تقول ان هذا المسرح مامو
الا نوع من انواع الميث باعتبار انك
أحيانا تستخدم مناظر غير واقعية فى
مسرحية واقعية ، ثم ما هو موقف الدولة
من ذلك ؟ وهل تعطيك مسرحيات كتاب
الميث فرصة اكبر لاستخدام حسدا
النكتيك ؟

لا اعرف ما اذا كان يمكن ان يكون هذا
المسرح نوع من الميث أم لا ؟ على اى
حال ليست مهمتى ان اعرف ذلك . كل
ما اعرفه هو اننى اعبر عن الانسان
أما الدولة فانها لا تتدخل فى عملى على
الاطلاق فسواء استخدمت مناظر واقعية
أم غير واقعية فلا شأن لاحد بى طالما
ان مافعله انما يعتبر بمثابة خلق فنى
ويقدم حقائق فنية - أما من بقية
سؤالك فأتنى اقول ان مسرحيات كتاب
الميث تعطى فرصة اكبر بقدر مافيهما
من افكار اكثر .. فالهم ان تكون هناك
فكرة ، واستطيع ان اقول مسموما ان

الوان متعددة على هيئة لوحة تجريدية
فى غاية الفصامة .. ثم أثناء العرض
تستخدم مجموعة من الرايا فتعكس
أضواء مختلفة الألوان حسب مايقضيه
النظر .

والواقع ان هذه التجربة ، أو هذه
التجارب فى تصميم الديكور انما هي
فكرة تجارب سغوبودا على الفانوس
السحرى الذى هو فى نظره محاولة
لتوليف بين المسرح والسيسيما ،
محاولة لتوحيدهما ، فغشبة المسرح
سوداء وفى الخلف شاشة كبيرة وعلى
كل من الجانبين شاشة اصفر قليلا ،
وعلى هذا الأساس فلاننا نستطيع ان
نرى المثل بلحمه ودمه على غشبة
المسرح ونراه فى نفس الوقت على إحدى
الشاشات ، أو نراه فى مناظر متعددة
على كل شاشة .

هذه المحاولات التى تقوم بهننا ...
ألا يمكن اعتبار ان برتولد بريخت قد
بداها بترك ، فأظن مسرحياته
واوبراته يستخدم فيها مصورا على
شاشة خلفية فى نفس الوقت الذى يقوم
فيه الممثل بدوره على غشبة المسرح ،

انا شخصيا لم اثارى بريخت ، ومموما
فان بريخت لم يبدأ ذلك بل يوجد
كاتب مسرحى آخر ، المانى ، اسمه
بيسكاوود هو الذى بدأ هذا النكتيك ،
ولكننى لم أكن اعرف عنه شيئا ،
واستطيع ان أقول اننى بدأت هذه
النورة فى الفكر المسرحى من ناحية
التصميم باعتباره عملية خلق ، ابتداء
من سنة ١٩٤٥ وذلك بمساعدة المخرجين
(رادوله) و (كيرشما) وبلاشتراك مع
المايسترو (كاشك) .

هل المسرحية نفسها تفرض حسدا
النكتيك ، أم انك تفرض هذا النكتيك
عليها ؟

المسرحية بالطبع هي التى تفرض هذا
النكتيك ، ولكن المسرحية طبعيا من
وجهة نظرى ، والناس لا يذهبون الى
المسرحية ليرأ الفساطر النكتيكية فى
دوميو وجولييت مثلا بل انهم يذهبون

سألته

فاجاب

سؤال

فاجاب

سألت سغوبودا

فاجاب

سألته

فاجاب

مهرجيات مشعل مهرجيات اينسكو
تعطيني جيالا اوسع .

هذا النشاط العظيم الذي يقوم به
سفويودا يعتمد على موجهته ويعتمد
على ما حققه للمهرج التشيكي سواء
اكان داخليا ام خارجيا ، ولقد وفرت له
الدولة كل ما يريد فاعطته ستوديو
ومدرسة ومصنعا فيه ٢٠ عاملا ،
والجميع يشتغلون من تحقيق خطراته
الواسعة من اجل مسرح حديث جدا .

مسرح يستعمل سفويودا كل مكان فيه .
كل دكن . . ويستخدم فيه ١٢ شاشة
ومرايات وانسواء . ويؤكد سفويودا
ماقاله من ان المسرح هو نشاط مجموعات
وليس نشاط شخص واحد .

وبرغم اصحابي الشديد بهمسدا
الاخراج - اصحابي به اكثر من اصحابي
بمسرح لنسندن وباريس . . برغم ذلك
فانني استطيع ان اقول ان المهرجيات
نفسها قد فقدت شيئا ، للقلبي طئي
الديكور (كمعمر) على باثي العناصر
الاخرى . . . وفي نظري لكي يتم توحيد
النسب بالصورة المطلوبة فلا بد ان يكون
المشتغلين في كافة العناصر على نفس
المستوى الفني الذي وصل اليه
سفويودا . ولقد تكلمت مع سفويودا
في ذلك فقال : ان هذا المسرح في نظري
مكافئ في طور التجربة والتجربة نفسها
ستكون قادرة على خلق التفاسيرات
الاخرى .

هذه النظرة نحو التجربة في المسرح ، ما موقف الكتاب
منها ، هل هم في صف اعمال سفويودا مثلا ؟ . . هل
يقفون في جانب (وحدة الفن) ام ان هناك اتجاهات
اخرى تعارضها ؟

بان جروسسمان مخرج مسرحي ومدير فرقة (انسابل)
ببراغ وهي فرقة مسرحية تجريبية جديدة كونها جروسسمان
لانه اراد ان يقول شيئا جديدا .

ان جروسسمان يتكلم معي ويقبول : ان المسرح
التشيكوسلوفاكي له تقاليد غير عادية وبالرغم من ان
مهرجانا قام بدور هام في الحياة الاجتماعية والثقافية
والسياسية ، الا انه حالي فترة انكماش شديدة كان من
الممكن ان تقضي عليه تماما . ونحن الذين نتحمل مسؤولية
المسرح في هذا البلد انما نتحمل مسؤولية لا يفرغها هؤلاء
الذين يشتغلون بالمسرح في البلاد التي ينظر فيها للمسرح
على انه اداة تسلية .

قلت له :

الواقع انني بمسند ان رايت بعض

المهرجيات هنا استطيع ان اقول ان
التجارب الجديدة في المسرح التشيكي انما
تتحول به الى مسرح تسلية ، هذا من
ناحية ومن ناحية اخرى فما هي الخطا
ان يكون هناك تسلية . . ثم هذه
المسؤولية التي تحدثت عنها ما هي ؟
وهل هذه المسؤولية قاصرة على الدول
الاشتراكية ام انها مسؤولية مسرحية
عامة تشترك فيها كل الدول على اختلاف
مذاهبها ؟

: اجاب

ليس خطا ان يكون هناك مسرح تسلية ،
ولكن اذا حولت الفرق المسرحية كلها
امعاليها الى تسلية فان هذا في نظري
لا يعد مسرحا . ان اهم خصائص المسرح
هي روح القامرة ودوح الاكتشاف ، وفي
ايام ستالين فقد المسرح هاتين الخاصيتين
لان المسرح وقتذاك كان مفروضا ان يكتشف
ما هو مكتشف اصلا ، اي كان مفروضا
عليه الا يكتشف خارج نطاق النظام
الوجود ، فتحول المسرح بالتدريج الى
مسرح تعليمي واصبحت الشخصية في
المسرح هي آلة وجزء من نظام اجتماعي .
واي حركة جديدة لم تكن تخدم هذا المفهوم
الاجتماعي ، والسياسي كان ينظر اليها
على اساس انها لايهم احدا وانها خطر .
ان المسرح في عصر ستالين كان يكلم
(الرجل المجرد) ، لكن لانسف
ان الرجل المجرد لا يذهب الى المسرح ،
ولكن الانسان هو الذي يذهب الى
المسرح .

انا اذا لا وافق على ان يكون هناك
اتجاه واحد للمسرح .

: قلت له

القول بان هناك اتجاه واحد للمسرح غير
موجود ففي الدول القربية وفي الدول
الاشتراكية يوجد مسرح التسلية ويوجد
مسرح جاد وربما يوجد ايضا مسرح
تعليمي ، ولكن القول بفرض وصاية
معينة حتى لا يكون هناك مسرح تسلية
(مع انني شخصيا لا اؤفق في صف مسرح
التسلية) . . القول بفرض هذه الوصاية
سيقتد المسرح الخاصة التي تكلمت عنها
وهي الاكتشاف .

: فاسرع يقول

انا لا اطالب بالوصاية . فلقد انتهت
الوصاية من زمان . نحن في وقت آخر وفي

ومن آخر . ولأننى لا أوافق على التسمية
لقد أسست هذه الفرقة لأقول شيئا
جديدا .

قلت له

أنا لا أفكر أن أخرج فرقته لمرحيتى
اينسكو (الفرس والبريمادونا الصلاء)
قد فاق أخرج بليس ولكننى لا أستطيع
أن أقول أن الإخراج قد قام فى هاتين
المرحيتين بدور الخلق .

فاجابت

أن هاتين المرحيتين بالذات لا تعطيان
الفرصة لخلق جديد .

قلت له

نمود الى حكاية المسئولية .

قال

آه .. المسئولية المسرحية التى امنيتها
هى مسئولية البحث . توجيه الجهد فى
بحث صادق للعثور على حل للمشاكل
العامة وتوجيه الجهد أيضا فى البحث من
كيف نستطيع الوصول الى الحقيقة
خلال الأفكار الجسامة التى تقف حائلا
بين الانسان العديد والواقع ، وهذه
المسئولية فى نظرى مسئولية هامة بمعنى
أنهسما لقنى الدول الاشتراكية وغير
الاشتراكية .

سألت

الى أى حد تعتقد أن الدول الاشتراكية
تستطيع أن تساهم فى هذه المسئولية
المسرحية التى نتحدث عنها ؟

فاجاب

الاجابة هنا صعبة ، ولكننى يجب أن
أقر لك أننا خلال فترة حكم ستالين كنا
منفصلين انفصالا تاما عن الغرب وعلية
لقد كانت حاستنا النقدية تجاه ما يحدث
فى الداخل غير واسعة ، وبالتالي فقدنا
ملكة النقد ، وأول ما فتح الباب على
الغرب ، بمسدد موت ستالين ، كان
مخرجنا لا يستطيع أن يختار من الاتجاهات
المختلفة الغربية التى بدأت تنزو بللادنا ،
ولذلك فإن الاجابة على سؤالك صعبة إذ
أننا ما زلنا فى مرحلة التلقى من الغرب
أو فى مرحلة الاختبار ، وهذه المرحلة قد
أدت نتائجها إذ أن شيائنا يعرف الآن كيف
يسأل السؤال الصحيح بالطريقة السليمة
وهذا فى نظرى أهم شيء .. هو أن تسأل
السؤال ولا تقبل اجابة جاهزة .

سألت

: ولكن ماهو اثر ذلك فى المسرح التشيكى ؟

اجاب

اثره أننا تركنا المفهوم القديم ، المفهوم
الذى يقول أن المسرح يشرح أو ينتقد .
كل ما نحاول أن نعله الآن هو أن نثير .
المهم أن نثير من طريق الفكك أو غيره ..
نثير الروح التى تدفع الانسان الى أن
يسأل ويناقش كل القيم المتجدة التى
تمرل حياته . وليس لدينا اجابة ثابتة.
ولعله لا يوجد جواب .. ولكن الأمل هو
أن نستمر فى البحث .

بان جروسمان متحمس ومخلص ، وقد حاول بجهد
عظيم أن يخلق حركة مسرحية جديدة فى تشيكوسلوفاكيا ،
ولعل هناك من لا يرضى منه ، إلا أن حرثته فى العمل
مكتولة ، وانتقالاته الى الخارج مضمونة .. فالاختلاف
فى النظرة الى العمل الفنى لا تستتبع بالتالى اختلاف فى
الأيولوجيا .

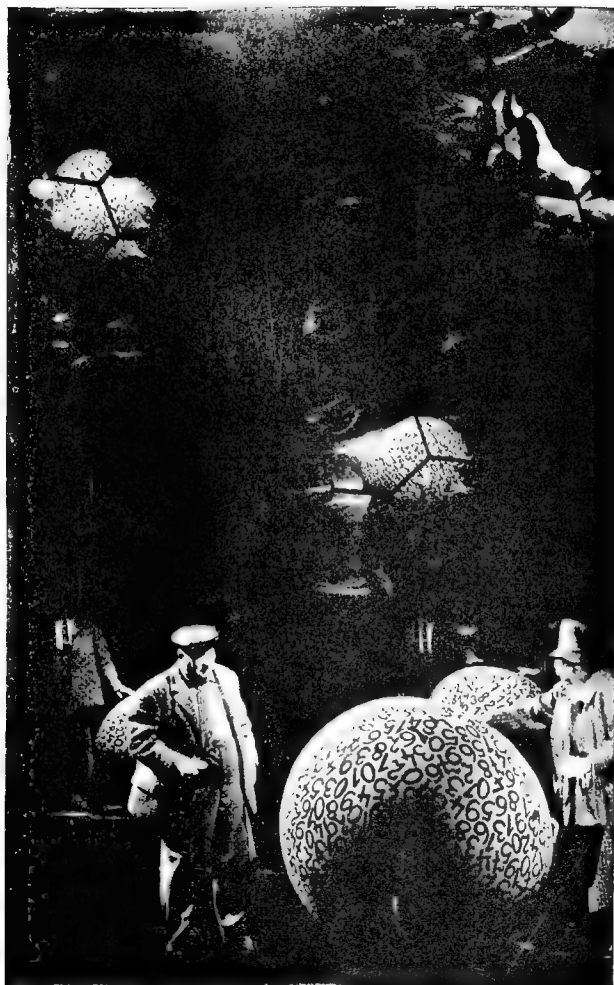
على أى حال من استعراضى للمسرحيات المعروضة فى
براغ ، ومن أسستى لبعض المشتغلين بالفن ، ألتصع لى
أن نصيب المؤلف التشيكوسلوفاكى فى المسرح التشيكى
ليس كيرا ؟
لاذا ؟

هنا قابلت (ايفان فيزكوتشيل) وهو ممثل ومخرج
من أكاديمية الدراما والفنون وحاصل على شهادة فى علم
النفس والفلسفة ، وكاتب مسرحى ، وتخصص ، وقد
نشرت له مجموعتين فى سنة ١٩٦٦ .

فلستلافان فيزكوتشيل : أن الموسيقى التشيكية استطاعت
أن تنزو العالم من طريق ديفورجافا ،
كما أنكم الآن تنزون العالم من طريق
سوفويودا ومن طريق تركنا (المخرج
الذى عرض له فى القاهرة حلم ليلة
صيف بالمراسى) ، فلماذا لم يستطع
المؤلف التشيكى أن ينزو العالم هو
الآخر ؟

اجاب

الموسيقى أولا لغة عالمية بمعنى أن أى
قطعة موسيقية يمكن لكل انسان أن
يضى بها ويفهمها ، فهى لا تحتاج الى
ترجمة ولا الى شرح ، وذلك بعكس
اللغة ، واللغة التشيكية من اللغات
الصعبة والذين يدرسونها فى الخارج
قيلون ، فأغلب الناس يدرسون
الفرنسية والانجليزية والالمانية ،
أما لغات أوروبا الشرقية فأنها لا تتمتع
بهذا الجمهور الكبير ، ومن أجل ذلك
فقد يبدو أن تشيكوسلوفاكيا لم تقدم
كتابا على مستوى الموسيقى التىقدمناها



بل اننى فى العبادة استخدم ضميرا
واحدا .

: قلت له

لقد كنت اتحدث مع يان جروسمان
فقال لى انه يجب توحيد الهدف فى
بحث صادق عن كل للمشاكل العبادة
وكذلك بدل الجهد فى البحث عن كيف
لنستطيع الوصول الى الحقيقة خلال
الألكال الجامة التى تقف حالا بين
الانسان الحديث والواقع .. ما رأيك
فى هذا الكلام ؟

: اجاب

جروسمان حر فيما يريد أن يفعله وإذا
كانت هذه رسالته فلا اعتراض لى عليها ،
ولكننى أرى أن بدل الجهد يجب ألا
ينصب على حل المشاكل العامة بل يجب
أن يبدل الجهد من أجل العمل الفنى
نفسه ، إذ ما هى هذه المشاكل العامة
التي يتحدث عنها جروسمان أن المشكلة
هى مشكلة الفن لنفسه ، والفن فى
نظري هو فن ويجب التركيز على حل
هذا الفن .

على أن الخطوة نحو الفن التركيبى أو نحو توحيد
الفن لم تقف عند حدود المسرح فقط ، بل تخطت المسرح
الى الشعر ، كيف يمكن إذن عمل وحدة بين الشعر وبين
فن آخر ؟

الناقد المعروف (فرييا) يتكلم من خصائص الشعر
الذى يمكن أن يلعب دورا هاما فى توحيد فن الشعر مع فن
آخر ، انه يربط هذا الشعر الصالح للقيام بهذا الدور ،
يربطه بالشاعر (هولاب) وهو طبيب تشريح .

لنستمع الى رأى فرييا فى هولاب : أن هولاب يقسم
الفنكارا .. انه ضد الشعر الفئائى ، انه يهاجم الشعراء
الذين يكتبون شعرا من الوردية والندليب .. الخ .
بأنهم من أن كثيرا من القراء ضد هولاب فى هذا الرأى
ويقولون أن شعرا لا يزيد من هيكل عظمى لفنكار . ويستطرد
فرييا قائلا : ولكننى شخصيا أرى انه رائع جدا وأن الشعر
الفئائى انما هو مرض قولى .

ولكن كيف يقوم هذا النوع من الشعر بعملية التوحيد
أو الوحدة ؟

ان فرييا يترك الرد للشاعر نفسه ، والشاعر نفسه
يجب أن يتكلم من شعره قبل أن يتكلم من طريقة ربطه
أو توحيد مع فن آخر .

انه يقول : اننى كرجل علم احاول أن احل كل شيء ،
كل كلمة ، كل حقيقة ، وأنا لا استطيع أن اقبل التحليل
الظاهر للأشياء .. هذا الكلام ينطبق على العلم ولكننى
أطبقه على الشعر . اننى لا أحب أن أنهى شعري بالكلمات
ولكن بالتعطيلات .. ان افوس فى اصابع الحقيقة .. ليس
أن اكتب عن العالم ، كيف يبدو ؟ وكيف صفوه عبر

للعالم ، وهذا غير صحيح فلدينا كتاب
على مستوى فنى عالى ويحضرنى فى ذلك
اسم (هافل) ، مثلا ، مؤلف حفلة فى
الحدائق) ، وهناك سبب آخر جذير
بالذكر وهو أن مسرحنا له تقاليد غريبة
ولهذه التقاليد اثر فى خلق المسرحية ،
فنحن فى مسرحنا نهتم بالرؤية أكثر من
أى شيء آخر ، وكان المخترجون عندنا
نوعين ، هيلر قبل الحرب العالمية
الأولى ، و فريكا قبل الحرب العالمية
الثانية . الأول كان مهتما بالمناظر قبل
النص . والثانى كان يهتم بالموسيقى
أكثر من النص ، ولذلك فانهم كانوا
يطلبون من المؤلفين هسدا النوع من
المسرحيات التى تتفق مع فرضهم . وقد
انتشيت هذا النوع من المسرحيات جدا فى
تشيكوسلوفاكيا . ولكن الغرب لا يعرف
هذا النوع من المسرحيات التى هى عملية
موحدة من النص والموسيقى والفناء ..
الخ . ولذلك فإن الغرب لم يعط هذه
المسرحيات الإنتظار الجديرة بالاهتمام
فأصبح المؤلف التشيكي مجهولا .

: سيأته

اذن لانت تقف فى صف ما يقال منه
هنا : وحدة الفن ؟

: اجاب

انا لا أحب أن أربط عملى بعبارة ما
أو باتجاه ما . المسرح فى نظري أسلوب
وكل مسرح له أسلوبه ، والمسرح
بالنسبة لى هو دياالوج بين الممثل
والجمهور .. الجمهور جزء من المسرحية
نفسها . كيف يمكن نقل المسرحية إليه
ان لم تنقل من طريق المناظر والموسيقى
والرقص احيانا ؟

: قلت له

لقد تحدثت فى هذا الموضوع مع جوزيف
سيفوبودا وقلت له انه اذا لم يكن
العاملون فى المسرحية فى مستوى فنى
واحد فإن النتيجة هى أن أحد العناصر
(الموسيقى أو المناظر أو الرقص)
منوف يطفى على الآخر (وتكون النتيجة
ان المسرحية نفسها كمرسحة سوف
تضيع وتقتل تكرتها أو رسالتها .

: قال

هذا الكلام صحيح ولكننى شخصيا فى
المسرح الذى اعمل به لا استخدم كل
العناصر لتوصيل المسرحية الى الجمهور

هذه التجارب كلها - كما هو واضح تجارب فردية -
تجارب تقوم على مواهب بعض الشبان ممن أصبحت لهم
أسماء تخطت حدود تشيكوسلوفاكيا ويدات تفرش نفسها
على العالم ... وهذه التجارب بعضها تجریدی وبعضها
يتبع المدارس الحديثة جدا ، ومع هذا فلا أحد يتف
امامها ... ذلك ان واقع الامر ان المشتغلين بالنفن في
تشيكوسلوفاكيا قد فهموا الاشتراكية على أساس انها
حرية ، وهي بذلك تتسع لكل عمل جديد .. انما المهم
ان يكون في هذا العمل صدق .. والا هم ان يكون لنا ..

عبد المنعم سليم

القرون - ولكن ان افوض اشد عمقا لأحاول أن اظهر حقائق
جديدة ورئيسية بالنسبة لاشياء وصفت حتى الآن من
الخارج .. وصفت من زاوية عاطفية .
ثم يقول هولاب : هذا الشعر هو الذي يمكن ان يقوم
بدور هام في توحيد الفن ، ولقد قمت شخصيا بهذه
التجربة وذلك من طريق نشر شعرى بالصور .. انى
لا أقصد أن أنشر الديوان محلى بالصور .. لا .. انى
اكتب الشعر مرتبطا بالصورة الفوتوغرافية ، فالشعر هنا
لا يشرح الصورة ولا الصورة تشرح الشعر طبعاً ، ولكن
الشعر مرتبط بالصورة ، وعلى هذا الأساس فالتى اكتب
الشعر بعد أن أرى الصورة .

أراجون في أكاديمية جوتكور

ومن بين الروايات الكثيرة التى
اقتها أراجون نالت رواية «الشيوعيون»
في ثلاثة اجزاء ، وقد حالت بين
عامى ١٩٤٩ و ١٩٥٠ ، شهرة هريفة
بين القراء ، اما روايته « تلغيف
الإعدام » عام ١٩٦٥ ، فقد نالت شهرة
اعرض بين الجمهور الفرنسى والعالمى
على السواء .

على ان انتاج أراجون لا ينحصر
بين الرواية والقصة ، فله الى
جانب هذين الفئتين مشاركة كبيرة في
ميدان الدراسات الأدبية والنقدية
من بين هذه الدراسات نذكر له كتاب
« تور ستاندال » في عام ١٩٥٢ ،
وكتاب « أدب سوفييتى » في عام ١٩٥٥ ،
ودراسته الكبيرة بعنوان « مقارنة بين
تاريخ الولايات المتحدة وتاريخ الاتحاد
السوفييتى » في عام ١٩٦٢ .

وأخيرا لابد لنا أن نشير من بين
الأحداث الأدبية لهذا المسام الى
صدور رواية « بلاش أو النسيان »
التي عاد فيها أراجون لكى يبرهن لنا
من جديد على مبرتيه الفذة التي
لا تنضب أبدا .

عضوا في اللجنة المركزية للحزب
الشيوعى الفرنسى .

وفي عام ١٩٤٤ عمل أراجون مديرا
لصحيفة « الأدب الفرنسى » وأسس
في ذلك العام جمعية الناشرين
الفرنسيين المتحدين ، وأراجون
صاحب مؤلفات كثيرة .. لقصائده
الأولى تعود الى عام ١٩٢٠ عندما
أصدر ديوانا بعنوان « شطلة سرور » ،
وبعد ذلك نشر بشكل منتظم : رواية
« انيسيت أو البانوراما » في عام ١٩٢١
ثم ديوان « الحركة الدائمة » في
عام ١٩٢٥ ، ثم رواية « قروى في
باريس » عام ١٩٢٦ ثم رواية
« اجراس بال » في عام ١٩٢٣ ،
ورواية « الأحياء الجميلة » في عام
١٩٢٦ ، وديوان « الكرب الشديد »
في عام ١٩٤١ .

ومن زوجته ايلزا الأدبية الفرنسية
الشهرة ، نشر أراجون عددا كبيرا
من القصائد جميعا في ثلاثة دواوين
هى « غينسا ايلزا » في عام ١٩٤٢ ،
و « ايلزا » في عام ١٩٥٩ ، ثم
« مجنون ايلزا » في عام ١٩٦٢ .

انتخبت أكاديمية جوتكور بالاجماع
الشاعر الفرنسى العظيم لوى أراجون
رئيسا للأكاديمية خلفا للرحوم
جيرار بويو ، وليس اسم أراجون
جديدا على القاريه ، وانما الجديد
هو رياسته لأكاديمية جوتكور . وربما
كان من المفيد بهذه المناسبة تذكير
القاريه بالأحداث البارزة في حياة
هذا الشاعر العظيم :

ولد أراجون في باريس في ٣ من
اكتوبر عام ١٨٩٧ ، وفي ٢٨ يوليو من
عام ١٩٣٩ تزوج من السيدة
إيلزا كاجان التي عرفت باسم
إيلزا تريويليه والتي التقت مع أراجون
فيما بعد « زوج الأدب » الشهير .

درس أراجون في كلية الطب
بباريس ، ومنذ عام ١٩٢٤ أسس
جماعة السوربالية هو وزميله اتفويه
برتون ، الى ان أصبح امينا للجمعية
الدولية للأدباء وكفى الجمعية التي
وجهت نشاطها للدفاع من حرية
الثقافة . ومن هنا ربط أراجون
نفسه بالنشاط السياسى وأصبح

ق ٢٨ من سبتمبر ١٩٥٩ صفق
الجمهور طويلاً في مسرح شيلر ببرلين
لمرحية جديدة وفدت من أمريكا بعد
أن احتل المخرجون في نيويورك من
عدم تقديمها لجمهور لن يدرك مفزاها
فضلا عن أنه لا يعرف شيئا عن اسم
مؤلفها . ويومئذ أدرك البعض أن
بيكيت أو أونسكو جديد ولد في
أمريكا . والحق أن هذا المؤلف
الرامي الناشئ استطاع في سنوات
قليلة أن يقبل الكثير من أفلاس
الحياة الفكرية وعزلة الإنسان في

من يخاف .. إدوارد آلبى !



العلامات البارزة المميزة في الأدب
المعاصر ، وهو قصر العمر لأن بداياته
الحقيقية لا ترجع إلى أبعد من
الثلاثينات . وقد أخذ هذا المرح
منطلقه الفعلي في أقوى حركتين فنييتين
سادتا أوروبا فترة طويلة من الزمن
هما الحركة الطبيعية الفرنسية
والتعبيرية الأمريكية . وبعد أن
افتقر من خضانة التحليل النفسي
ومناهل التعبيرية نرى أوتويل وقد اكتمل

بلده وأن يعطي برصيد معين من
إنتاج صادق ذاع اسمه في القائمة
التي تضم صالقة المرح الأمريكي
المعاصر : أونيل ولورنتون وإيلدر
وبيتس وليمز وآرلر ميلر .
وإدوارد آلبى (١٩٢٨) هو
لورنتون الشرعي لمراث وغير قصير
لعمري من المسرح الأمريكي الحديث ،
دقيق لأنه قدم إلى المسرح العالمي إنتاجا
متموها ضخمها يعد بلا شك أحسن

توامه ورسخت أقدامه في أواخر حياته في دراما كئيبة ، ويتحسول ويلدر من القصة لينشد مفاعلة الإنسانية الهرمة على نبرات من الفكاهة والشر المألوف ، وهذه مسرحيات تينسي ويلمز يكتب لها النجاة من حماة البوليفار بما أضفاه على أشكالها من نزعة باروكية ، وأخيرا يأتي أوتر ميلر الذي شاء الآن يستظلم المسرح كمنصة يفسع فوقها موضع الاتهام مظاهير مميعة من الحياة الأمريكية ، وهو يرمي بذلك أن يكون المسرح شاهدا على عصره وحاملا لمعاني الاتصال .

والواقع أن هذا الرباعي من رواد المسرح الاجتماعي والسيكولوجي الأمريكي قد أخذوا على عاتقهم تصوير مشاق الوجود والوجود الأمريكي بالذات ، حين ركزوا اهتمامهم إلى مظاهر التنافس في المجتمع . وهذا المظهر الذي يصطبغ بالتحليلات الفردية للملاقات الإنسانية إلى حد التعطش ويتخذ من الخلية الاجتماعية أساسا له وتقرط منه وحشية سترندبرج ، إنما يكشف عن اللباس الاجتماعي لا مثيل له .

البي ييجند شباب المسرح

وجاء المسرح الجديد وعلى رأسه يقف البي ليفس ببساطة تامة المشكلة العامة المؤثرة عند الكائن الأمريكي ، وهذا الطابع المؤثر الشامل هو الذي أحدث شيعة هائلة من ظهور مسرحية « من يخاف فريجينيا وولف ؟ » . إن ينشئ إدوارد البي ؟ والجواب هي أنه يمكن أن يعلم على نحو ما

امتدادا لتينسي ويلمز وميلر . وهو يقترب من أوتيل في قدرته الفارقة على رفض الاتجاه الطبيعي الذي ورثه من أسلافه . لصالح أشكال درامية تتجح أكبر قدر من الحرية والتجديد ، إذ جاء وفي أثره جلبرت وشيزرجل وكوبيت وديتشلسون ليضع مسرح الغيت السدي يتراوح بين الرقة والقوة محل المسرح الاجتماعي .

ويقال أن البي يمد امتدادا لبيكيت في أمريكا ، حقيقة أنه لا يكتف أمعايا لا حد له ببيكيت وهو يعترف أيضا بمكانته الثرية في مسرح اليوم حين قال عنه « إن بيكيت سوف يلعب دورا خطيا ، فقد طور طبيعة العمل الدرامي ، حتى أن المسرح من بعده لا يمكن أن يكون مثله من قبل » . إلا أن البي ينفي بشدة أن له تأثيرا مباشرا عليه . وسواء أحاول البعض أم الآخر أن يربطه بمجسلة المسرح الفرنسي الطليبي (أونسكو وبيكيت وچينيه) أو المسرح الأنجلو سكسوني (أونيل وتينسي ويلمز وميلر) فإنه يرفض أن يصنف إلى أي من الفريقين ، وهو على حق في ذلك ، لأنه يريد أن يكون ذاته وحسبه أن يكون مؤلفا مسرحيا .

وقيل أن نواصل الحديث من البي يشور هذا السؤال :

« لماذا تأخر ظهور مسرح اللامعقول أو الغيت في الولايات المتحدة الأمريكية من قريته في أوروبا ؟ »

لماذا لم يلعب في حركة المسرح الطليبي الأمريكي سوى حفنة صغيرة من الفنانين ، بالرغم من أن مظاهر

معينة من الحياة اليومية في أمريكا كان لها تأثير حاسم على الطليبية الأوروبية . وتفسير ذلك ببساطة أن مصطلحات الغيت تنشأ من شعور عميق بتعزية الواقع أو كشف نقاب الوهم وانتفاء الأحاسيس بمعنى الحياة السمت الميزة للفكر الأوروبي وخاصة في فرنسا وإنجلترا في أعقاب الحرب العالمية الثانية ، وفي الولايات المتحدة لم يتوفر مثل هذا الأحاسيس بانتفاء معنى الحياة ، فلا يزال الحسليم الأمريكي بجهاة كريمة وغدة قالمسا وتويا . وهناك عامل آخر حضاري وهو أن الإيمان بالتقدم الذي عرفته أوروبا في القرن التاسع عشر لم يتركه أمريكا إلا في منتصف القرن العشرين .

وإذا قيسل أن المسرح الأمريكي الطليبي عند البي ورفاقه ليس متأثرا بالفروزة تأثرا مباشرا بأسئلة الغيت في أوروبا ، فذلك لأن هذا المسرح يتصف بوجه عام بأسلوب وميثولوجيا تعززه تماما عن المسرح المقابل له في الخارج . مثلا من جهة النماذج نلاحظ أن الدراما الأمريكية الجديدة قد استندتها من أدبيها الخاص ، بالإضافة إلى أن هذه الدراما تتركس إحدى أشكال المسرح الشعبي للتجارب والتواضع أن موضوعات بيكيت التي تناولها من الانتظار واستحالة الاتصال بالآخر والانعقاد أو الانعماج غير المؤكد بين الذات وغيرها من الدوات ، كلها معروفة قطعا في أمريكا ، إلا أنها تستمد من أساطير أمريكا الطليبية



من بغاف فرجينيا وولف ؟

التي ينسج منها إلى أماله وهي
الأرضية الفكرية التي يقيم فوقها
بنائه الفني . وإلى وثائقه الجليليين
يصورون الحياة الأمريكية على نمط
بوليفار-طليبي حيث يشكل السقوط
العصبي الفردي انتفا شكري ضد
الانقيادية في الأسلوب الأمريكي للحياة.

حياة عاصفة .. جدا

ولد إدوارد اليبى في واشنطن في
مارس ١٩٢٨ وتغلى عنه أبواه في
طفولته المبكرة وأسلواه لروجين تريين
كانا يمتلكان عسدا كبيرا من دور
العرض . وفي الخامسة البحث لالبي
قرصة اكتشاف عالم المسرح ومشاهدة
عروضه . قرا في صباه مسرحيات

لكن ليس في قصد هؤلاء الكتاب
التيبان أن يفصحوا عالمهم هذا على
طريقة آرثر ميلر ولا أن يفلسفوا
موسموا أو يفتحوا طسرقا
أخرى للحياة ، لكن القصود -
وهم من هذه الوجهة ينتسبون إلى
الواقعية المسرحية الجديدة التي ترجع
إلى الخمسينات - هو أن يعيشوا في
هذا العالم على نحو مخالف للمرف
أو المؤلف ، على طريقة الفانتازي
والكوميديا الدائنة . عليهم كذلك
أن يفجروا هذا العالم بقسوة وهو
ما يفترض من الكاتب أن يقوم أيضا
بتفجير كل من اللقطة والتركيب
الدراميين .

ذلك هي الجائى والقاهيم التورية

خضفي كتبها خاضية محلية وتجمل
منها الإصلاح المثالي لنضال خمي

سى سريه . وبين ان بعد بعض
الناس انفسهم الاخرة - اولئك الذين
يصحون تحت الآلات أو بين مغلف
من الأبنية المتراصة المتسائلة ، في
محطارة-يشليد-بها عسادة المال
والدولار الخفيف ، حيث يصبح النجاح
مخرجا من التقديس والفشل خطيئة ،
وحيث الأحلام نفسها ، أحلام الظهر
والسعادة : تشتري وتباع كبضائع
استغلالية - أقول أن هؤلاء قبل أن
يعتبروا قد يجدون وقتا للصباح ،
اللبس هذا لكي يملئوا عن مؤلم أو
يقتلوا ميتة أخرى تناسه ؟ ..

عديدة ، وكتب وهو في الثالثة عشرة من عمره مسرحية من ثلاث فصول تدور أحداثها فوق أحسندي عابرات المحيطات ، أبطالها من طبقة النبلاء الانجليزية ، ويقول الى انه اطلق عليها لسبب لا يذكره الى اليوم Aliqueon ولم ترض حيواناتها لنظام بل سلك مسلكا بوهيميا وظل ينتقل من مدرسة لأخرى دون ان يتأخر عن مواصلة الشوط الى آخره ، طرق ابواب الشعر والقصة غير ان محاولاته لم تسفر عن أعمال قيمة ، كذلك لم يترك قبل الثلاثين مجال التأليف المسرحي ، واشتغل في تلك الفترة من شبابه في مزاوله من بنسطة .

وبالرغم من سعة المعيش في ظل الأسرة اليندية الا انه كان يشعر بالمرارة في أماناته ازاء السطة الممتدة التي ارتكبتها ابواه حين نيلها في طفولته ، هذه السطة وتلك المرارة التي كشفتها رموز عديدة في أعماله المسرحية ، والواقع ان انتاجه يمسك معاناة ومعاناة جيل بأسره في مجتمع تحلت العلاقات والروابط الروحية بين افراده .

لكن مسرحيته الأولى « قصبة حديقة الحيوان » يتناول الى مسألة التفسخ الفكري والعاطفي بين أبناء المجتمع الأمريكي الذين أصبحوا قودا مادية يتعالم خطرهم ترج بهم الى شفا حاوية بين القيم التي انقلبت رأسا على عقب ، والمسرحية من فصل وأحداث ملهة ولكنه يريد ان يصور فيها الإنسان - الالامية في هذا العصر وسعيه الدائب دون جدوى للخلاص من هذه الاضمان في طريق الاتصال ، هنا شابان كان يرفهما الى من قبل امداء بعض غسوط روايته وأضاف هو اليها سمات من خلقه . يجري الشريد مقطوع الاتصال بالأسرة والمجتمع يبحث يائسا عن الاتصال بالآخر والكلمة هي سلاحه الوحيد يتوسل بها لتحقيق غايته ألا انها تحول الى أداة للاعتسار والفك ، وفي حديقة الحيوان يمشي على قريسة له ينسب فيها اظفاره ، بالقرب منه يجلس بيتر البرجوازي

الانقيادي ثام الجبال ، ويحاول جري أن يحقق امنيته قبيث بيتر الامسه وشاعب حياته الخاصة وهو بذلك يشير من طرف خفي الى عزله ثم يروى مأساته مع صاحبة البيت وجيرانه الشواذ - غير ان بيتر يؤثر الصمت او يجيب فيما تدر عبارات مقصية لا تروى تمشي جري الى التفاهم ، ويفعل الانسحاق في القراءة ، انه كيرجوازي لا لغته بأية حال مشكلة جري ولهذا فانه يجيبه بأنه لا يفهم ولا يدري شيئا ممسا يقول . والواقع ان بيتر يشترك بصمته في تأزم الوقت وتأكيد عولة جري . الا يشير ذلك الى ذلك الصراع المرير القائم بين الطبقة العاملة وبين الحفنة المائلة التي تصم أذانها من سماع صياحها وتلبية مطالبا ؟

لكن تأثير هذا الحوار بين جري وبيتر والذي لا يحقق لجري فرصة الاتصال وإنما على المكس يضعف عزله ، لا يلبث ان نفسه لزوة ميلودرامية عندما يستفز جري بيتر بمبدية يشورها في وجهه لم يفعدها في جسمه وعندما عرفت المسرحية مع الشريط الأخير ليكتب في مسرح تجريب بنويورك نالت استحسان التفرجين وعرضت بمسرح ذلك لمدة عامين في جريتيش .

وفي مسرحيته التالية « وفاة بيبي بيبي » يتناول الى مسألة المرأة والقصاص الاجتماعي لكن منعد فئة الزوج المضطهدين ، انها بمثابة رحلة في النقد الاجتماعي الأسمى تصور انهاء الالمة التي آلت اليها الغلبة الزوجية بيبي سميت في مغيص عام ١٩٣٧ والتي حين نقلت الى المستشفى والتمسك تنزف من جسدها الر حادث سيارة لم يسمع بانقاذها ، لانها مضمصة لملاح البشري وحدهم الذين جلسوا متفرجين يستمرسون جرحهم النفسي ويقارنون بيبي ما يجند كل منهم من خيبة أمل ، بينما تبقى الزوجية في الخارج وعموت شعبة الاضطهاد المنصرى الذي يعد مظهرا من مظاهر التسلط الروحي . وفي مسرحية العظم الأمريكي كما

في مسرحيته الثالثة صندوق الرمل يتناول الى شكلا جديدا من أشكال القصاص الروحي والفكري متمثلا في صراع الاجيال بين الأبناء والآباء بسبب تضارب المصالح وانفصام التعاطف بينهم . وقد مثلت المسرحية لأول مرة في يناير ١٩٦١ وهي تقدم هجوما عادلا مباشرة على مثل التقدم والتفاؤل والإيمان ، كما انها تفيض بالسخرية والازدراء من المثل الماظية الكاذبة والتناق والانتقادية في الأسرة الأمريكية . ان جوهر المزاعم



ي . أوليل

البرجوازية والجماعات تظهر في اساليبها اللغوية وعدم الرغبة في مواجهة الحقائق النهائية المتغلقة بالخالقة البشرية . والواقع ان ابى استلم في « العظم الأمريكي » أسلوب مسرح الميت وموضوعاته وبترجمه بلغة أمريكية نقية .

تقدم المسرحية أسرة أمريكية مؤلفة من أبوين ورجلة والجميع يعيشون في بديل للابن التبنى الذي مات . ان العضو المفقود من الأسرة يحصل في صورة شاب وسيم بهي الطلعة ، يمكن ان يفسر له انه تجسيد للطم الأمريكي الفارغ الواهم . ويصرح الشاب بان بنيان جسمه يتألف من فضلات ومظهر خارجي ، لكنه ميت

من الداخل ومجرد من الاحساسات النبيلة والقدرة على التجربة ، انه يفعل اى شيء من اجل المال ويبدى استمداه للانخراط في زمرة هذه الاسرة .

هذا الكتابوس الأمريكي

وبين « قصة حديقة الحيوان » و « العلم الأمريكي » تقارب كبير كلاهما شكوى ساخرة مقصودة



ت . وليامز

من المجتمع الحديث الذي القصده النفاق والقيم الزائفة . ومن السمات المشتركة بينهما الأب والأم في العلم الأمريكي اللذان يمثلان النزعة الانقيادية كما هو حال بتر في المسرحية الاولى هنا وهناك يجد المرء في الحصول عما يريد ولو بالتفنى والخدعة والجريئة . ان الجنون والعنف يمكنهما هذا العالم الذي يسوده القمع والكتب . البيض والبيض القليل لديهم الشجاعة للتطلع في وجوه شياطينهم وأن يتوروا بعنف من لباس غير أنهم يطمسون في النهاية مقهورين .

وكم كان الأب سعيدا عندما ادى الممثل الفرنسي الكبير لوران تريزيف دور الشاب في العلم الأمريكي ودور جيري في قصة حديقة الحيوان اثناء عرضهما في باديس ولد صرح البني

بقوله انه يقصد بالفصل تقديم هذه الشخصية بعينها في المسرحيتين ، لكن حيث ان الشاب يخضع لقلده وهو يؤدي دوره بالخديعة ، نرى جيري يفضل الانتحار وهذه مسورة اخرى للخضوع .

والعلم الأمريكي نموذج لمسرحية « من يخاف فريجييا وولف » اذ انه استمد منها الخيط الرئيسي لوضوعها الذي يتناول صراعا حادا بين جيلين وصراعا بين افراد كل جيل . الجميع محكوم عليهم بالفشل الذي ينسحب ايضا على جيل اسبق على الاثنين هو جيل والد مارتا . هناك ابن وهى جورج ومارتا اللذين تزوجا ليس بناء على تفاهم وود سابقا كما لا يصدق كل منهما منفعة الشخصية وظلماته عن طريق الآخر . انهما يتحدلان عن الابن الوهمي ويتشاجران ، انه الامل والسمع الذي يفوه ظلمة حياتهما . وما هما يتحيان للاحتفال بعيد ميلاده الواحد والمشرين الا ان وجوده يجب ان يظل خافيا من الأصدقاء ، لكن مارتا كاسرة مدفوعة بفريرتها لا تلبث ان تصرح بحره كأنها تريد أن تؤكد خصوصيتها ، وبذلك يصير وجود الابن الى قدم ، وعندما يتبدد هذا الوهم الجميل يكتشفان ايضا انهما عاجزان عن انجاب اطفال .

ماذا يعنى عقم الزوجة ؟ هل هو اشفاق من الابن على الابن اذا ولد من أن يلقي العسر الذي لقيه هو عندما تخلى منه ابراء وهو في الثالثة من عمره ؟

ام هو عقم الحيلة الأمريكية الماصرة التي تحمل في جنباتها بلور الجذب والدمار ؟

ام ان قيم هذا العصر التي تقوم على النفاق والفسادية والانتهازية تفسى في طريق مسدود ؟

واخيرا .. توازن دقيق

وفي أكتوبر ١٩٦٦ عرض في برودواي ثمان مسرحيات الابن الطويلة وهى « توازن دقيق » وهنا يثير المؤلف مشكلة اللغة فيسأل عما تعبر عنه وما تخفى وراءها ، وفي محاولة منه

للإجابة على هذه المشكلة يعود الى العزلة والقصور ويكتشف ان اللغة هى المسئول الاول عن هذه العزلة . فالعبارات التي تردت على لسان كرونين تفشل في حمل ابتسمة على الاياب الى بيتها الذي غادرته هربا من زوجها الاول . ويحاول الأب جاهدا في صياغة العبارات وانتقاد الكلمات التي يمكنها أن تكلل مساهم بالنجاح ، غير أنه لا يلبث ان يسقط اكثر بنفس العقبة التي تزداد تشايقا . وحتى لو فرضنا انه نجح في التغلب عليها - أى عقبة اللغة التي تعزل البشر بعضهم عن بعض - واستطاع أن يطوع الكلمات ويجعلها تعبر عن كل ما يريد لتؤدى دورها كاملا في الاقتناع ، فسوف يتوصل الانسان رغم ذلك الى شيء !

والى جانب مشكلة اللغة يلق الصمت على الطرف المقابل ، انه صمت الانسان الذي تفشل كلماته في اداء أى معنى ، انه صمت دور أخت جيكا زوجة كرونين التي تفد في اللطافة التي يكون فيها كرونين مستقرا في اقتناع ابتسمة بالموعة الى زوجها ، لكنها تقتم حديثهما دون مبرر وتثرثر في أى شيء ، ونرى انها لا تجد مائتا من صدم التفرد بين موضوع وتقيضه ما دام كلاهما واحد بالنسبة لها . وكترسل روز في الادلاء بأقوال لا علاقة لها بالمشكلة الأساسية ودون ان تكثر بالجهود النفسية التي يبذلها كرونين . الا انها لا تلبث ان تؤثر الصمت . لكنه في الواقع صمت العالم الذي نميش فيه ، وهو كذلك تعبر عن العزلة . لان العزلة تقترض عادة صمتا تاما .

وأخيرا اذا كان الابن يتم احبانا بالمدنية والأخلاقيات والانزاهية فانه يجب ببساطة بأن مسرحياته تمثل وتقدم عرضا هذا كما يراه بكل دقة : « ان كل عمل مخلص هو عمل شخص يعكس مباحج وآلام فرد ما .. ومع كل ، أمل ان تكون مسرحياتي اكثر من ذلك ، وأن تترجم قلقنا للجميع ايا كان مقداره » .

سمير عوض

في كتابه عن مسرح الميث يقول ماثون اسلين :
ليس مسرح الميث ، ولا يمكن أن يكون ، حركة أدبية
أو مدرسة بحكم طبيعته ، فجوهره يكمن في الاستكشاف
الحر الذي لا تحده حدود من قبل كل من الكتاب لرؤيته
المتفردة . ومع ذلك فإن التجارب الواسع النطاق الذي
أثارتها هذه المسرحيات لا يوضح فحسب كيف أنه يمرر عن
مشاكل العصر بدقة ، ولكنه يوضح أيضا شدة الحنين إلى
منهج جديد في المسرح . فإن كلا من كتاب الميث الدراميين ،
حين أدار ظهره إلى المسرح النفسي أو السري ، وحين
رفض التمسك مع مواصفات المسرحية (الحكمة الصنع)
التي أرسيت قواعدهما من قديم - انشغل في اوساء تقليد
درامى جديد بطريقته الخاصة المستقلة » .

الواقع في حركة الميث . (انما هو فرضي بقصصه الضميري لي بقصصه الواقعي)

حركة الميث عبث النتائج أم عبث الواقع ؟

دكتور أمين العيسوي

● حركة الميث

والسؤال الذي يطرحه اسلين هنا هو ما اذا كان مسرح
الميث يشكل حركة من حركات الشباب في المسرح اليوم .
غير انه اذا كانت اجابة اسلين الفورية النهائية هو نفى
« شيعة » الحركة من هذا المنهج الجديد في المسرح ، فإن
جورج لوكاتش ، اعظم النقاد الاشتراكيين المعاصرين ،
لا يصف هذا المنهج بأنه حركة فحسب ، بل يذهب إلى
حد أن يدسغ هذه الحركة بأنها حركة مضادة . وبين
هذين الرأيين المتناهضين ستكون حركتنا في هذا المقال .

ويبدو أنه كما أن هناك اتجاهين أو مذهبين معاصرين
في الأدب هما الاتجاه الواقعي والانجسار التجريبي

ولعل هذا هو ما حدث بالضبط حين واجه الإنسان كل مشكلات هذا العمر ، لم يد أممه الا ان ينكمش وينطوى على نفسه ويخلق لنفسه عالما من الخيالات والأحلام والرؤى ، وأما ان يختار طريق الفلم والممثل والحركة . وفي عالم فقد الإنسان فيه توازنه واتجاهاته الأدبي اختيار كتاب مسرح الميث الطريق الأول .

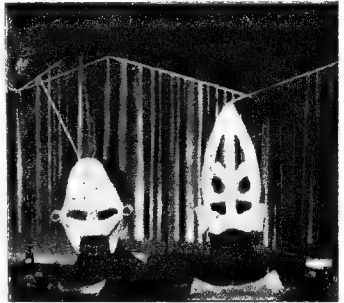
وحين يفقد الإنسان الاتجاه والهدف ، فإنه يفقد الرؤيا فينادي بميثية الوجود وعدم جسدي الفلم الإنساني ، ولقنه ظلمات اليأس والمجى في مناهاتها . وهذا هو الميث الذي يلتقى عليه كتاب الميث . ولعل أهم ما يميز هذا الميث هو أنه يتفصل عن الواقع فيبحث عن الإجابة من تساؤلاته أما في النفس البشرية أو في أجواء الطلق لا تحده حدود . فهو أما أن ينتج جان چيتيه وكافكا اللذين يمالجان وقع المسالم الخارجي على حسابيتهما التوترة في أشكال أحلام وأحلام يتقنة واضغات أحلام ، أو سارتر وكافكا اللذين ينشغلان بقضايا الوجود والمعدم ، أو ببيكت الذي توتره قضايا الزمن والانقطاع والنهاية والموت .

مسرح الميث إذن وكما يقول اسلن يركز على الإنسان ، لا في علاقته بالآخرين أو علاقته بمكونات بيئته ، وإنما في علاقته بنفسه أساسا . ولهذا يفصل المسرح بين الإنسان وبين ما يعتبره ظروفا عارفة مثل المركز الاجتماعي أو الاطار التاريخي . انه لا يرى الإنسان في زمان ومكان محددين ، ولكنه يراه في زمن مطلق ، وفي مكان مطلق . وهو لا يركز على موقف معين محدد ، وإنما على علاقة الإنسان بالظلمات : الإنسان وهو يواجه الزمن ، وينتظر بين الحياة والموت : أو منما يتوسط في سراب الأوهام التي تضيئ عنه الحقيقة العابرة ، أو حين يصل الى الحرية ليجد نفسه سجيناً . انه باختصار يركز على عيشة الإرادة الإنسانية ، وعيشة الوجود في عالم فقد الإنسان فيه لقته واتجاهه .

ولما كان مسرح الميث لا يقوم على بحث العلاقة بين الفرد وأي قوى خارجية ، اجتماعية أو ميتافيزيقية ، فإن مسرحياته تعتمد على القوس في أعماق الشخصية وأحلامها وخيالاتها . فهي إذ تجرد الإنسان من علاقته البشرية أو العلوية إنما تهتم بالتركيز على « الإحساس » بالوجود ولعل هذا هو أحد الأسس التي يقوم عليها مسرح الميث ، مهما انزل كل كاتب من كتاب هذا اللون وحده في علة الخاص والتجسس منهجه الخاص ومعالجه موضوعاته الخاصة بأشكاله التي يرفضها وهذا إنما يشكل الملح العام لأي حركة فنية ، انه المناخ الحسى والفكرى العام أو الاطار الذي يلتقي داخله أفراد يشكلون اتجاهات هامة . أما الاختلافات الفردية في الحركة الرومانسية مثلا - بين وودفروت وكولريدج وبرون وكيتس الخ ، فإنها تمر عن طابع خاص لكل منهم ، ولا يعنى هذا بالتالى انه ليس هناك اطار حركى واحد يجمعهم .

هذه السبلة الأساسية في كتابات مسرح الميث تتضح

أو الطليعى كما يسمى ، فهناك في الحياة طريقان لا ثالث لهما ازاء ما يقرنه واقع العمر على وجدان الإنسان . فحين يكتشف الإنسان ما في الكون والعالم والنظم القائمة من فساد وشرور ، وحين يتجرد العالم أمام عيني الإنسان من كل أوهامه وقيمه الزائفة فيبين من سوءاته ، لا يملك الإنسان الا ان يقف أحد موقفين : فاما ان يعتزل هذا العالم ويقف مكتوف اليدين ، وأما ان يحمل قلبه ليضرب الوجه البشع الذي تكتشف منه الحياة ؛ أما ان يتفلق على نفسه ويتوقع داخل ذاته ، وأما ان يختار طريق الفلم البشع . انه ، باختصار ، أما ان يختار الجمود أو يختار الحركة .

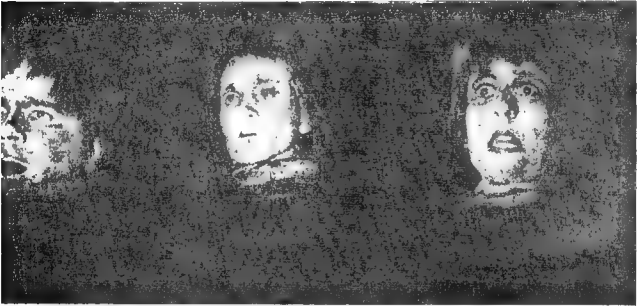


الانفة في مسرح جان چيتيه

وهذان الطريقان اللذان نصيرهما في الحينة ، وفي الفن ، في النقد ، إنما يمثلان في الواقع حركتين فكريتين تعودان بنا الى منتصف القرن التاسع عشر ، وتمتدان حتى يومنا هذا . فحين خرج داروين على الناس نظريته في أصل الانجاس قللنا ان الفرد في كافة أنواع الكائنات هو الهدف الاصيل للتلطور ، تلطف مفكرو البرجوازية هذا القول وراحوا ينسجون حواره فلسفتهم الاجتماعية التي تنادى بالفرق ، وأقمى ما كانت تأمل فيه هو ان يتطور الحسى الخلقى ، الذي يحكم علاقات البشر كى نصل الى الفرد المستنير . وغريب ان يخرج الى الوجود في نفس الوقت تقريبا الضبط الفكرى الذى يدين النظام الرأسمالى الفردى ويدعو الى نظام الجماعة . فبينما حصر الضبط الأول الفرد داخل نطاق ذاته ، كان الثانى أكثر انفتاحا على العلاقات البشرية في العالم الخارجى . وفي حين كان الأول دعوة الى التوتون والجمود ، كان الثانى دعوة الى الانفتاح والحركة .

كما انه يعتقد الأمل في أرض موعودة في المستقبل . وهذا الانفصام بين الإنسان وبين حياته - بين المثل والمنظر ، يشكل بحق الشعور بالمعشية .
او هو كما يقول يونيسكو في مقاله عن كاتكا .
البيت هو كل ما يخلو من الفرض . فالإنسان ضائع اذا انزول من جيلوبه الدينية والميثافيزيقية ، بحيث أصبحت أفعاله لا معنى لها ، عبثية ، غير مجدية .
والقولان انما يؤكدان حقيقة الانفصال بين الإنسان ومكونات بيئته التي فقدت معناها ، انفصالا يدفعه الى منفى اختياري يشترط فيه الإنسان من واقعه ، وإلى الاحساس بعبثية وجوده ، وإلى فقدان معنى الحياة ،

اكثر بالمقارنة الى غيرها من الداهيات والانتجاكات .
فالترانجيديات الاغريقية تلتقي على فلسفة سائدة في العلاقة بين الإنسان والحياتيات ، او على العلاقة بين الإنسان وبين نظام كوني . والمسرحيات الواقعية تقوم على تصوير العلاقة بين الفرد ومكونات بيئته الاجتماعية وعلى العلاقات البشرية . أما مسرح الميث فانه يمثل تقليداً تبعه به الشقة تماماً عن المسرح الاغريقي والمسرح الواقعي . وهذه نقطة سنعود لمناقشتها في ضوء من التفصيل حين نعرض لتقييم هذا اللون من ألوان المسرح .
هو الذي مسرح لا يعرض لخاصات شخصيات محددة .
وسيط بيئة اجتماعية او ميثافيزيقية محددة اللامح ، كما



مشهد من مسرحية « لعبة » لسمويل بيكيت

وانعدام الانسجام بين الإنسان والمثل . وهذا هو ما يدفع به الى التوقع داخل ذاته ، او الى الارتحال في أحضان نفسه ، مثل هذا الاحساس بعبثية الوجود هو بحث كتاب الميث - الاحساس بانعدام معنى الحياة ، وبحثية انعدام قيمة المثل والتقاء والهدف . هذه هي نفس الموضوعات بيكيت وجينيه وآداموف التي يصرون منها يرفض كل الأساليب المنطقية ، وبالاتجاه الى أسلوب الحلم .

● الميث والواقعية

ولمنا نستطيع ان نتلمس الطريق الى جذور هذا المسرح ، كما يقول اللاس فلاولي في كتابه ديونيسس في باريس ، في تقسيم آرتو للإنسانية الى مجموعتين : المجموعة البدائية اللامنتطقية ، والمجموعة المتحضرة المنطقية ، وفي قوله ان جذور المسرح الحقيقية توجد في المجموعة الاولى . أي انه يعود بالمسرح الى اشكاله

انه لا يحفل بأي أيديولوجيات تنظم العلاقة بين البشر . ولذلك جاء مسرحا يهتم بعرض موقف في حياة فرد ، موقف جامد لا يتطور بحيث يمكن ان يطور فكرة فلسفية متعددة . انه يكتفى بالخش المبهمة الغامض الذي يحسبه شخص مثل استراجون او فلاوير في الانتظار ، او باحتجاج مبهمة غامض ضد شكل الحياة في المجتمع الرأسمالي كما في الرقابة القصوى او الضادتان لجان جينيه . فهو مسرح يهتم بالاحساس بالحياة ، لا بمشكلات السلوك والخلقيات كما في المسرح الواقعي . ولعل المشكلة الأساسية التي يقوم عليها هذا المسرح تتفحسح في قول الكبير كامي في أسطورة سيثيف حين يشخص الموقف الانساني العام في عالم بلا قيم .

ان حالاً يمكن تفسيره من طريق الجدول العقلي ، مهما كان فيه من أخطاء ، عالم مألوف . ولكن الإنسان ليسمر بالقرية في كون حرم فجأة من الأوهام والنور . ومنفاه منفي لا علاج له ، لانه محروم من ذكريات وطن مفقود ،

المرحية إذن لا تحكى قصة ، بل تحوم حول موقف ، أو كما يقول إحدى الشخصيات : « لا شيء يحدث ، لا أحد ينجي ، ولا أحد يهلك . هذا فليج . » وصعوبة فهمها إنما ترجع إلى عدم التزامها بتقاليد المسرح المؤلف الذى يتضمن حكايات يمكن تلخيصها ، فالوقوف لا يتطور نحو قمة أزمة لا تلبث أن تنفجر . الحدث دائرى : كل يوم - ووحدة الزمان هنا يومان - يعود إلى سابقه ، ولا شيء يتم لأنه ليس هناك ما يمكن أن يتم . وأيا كانت دلائل جسدود - فطبعته لا يمكن تحديدها على وجه الدقة ، بل أنه لازى موضوع المسرحية ليس جودود ، ولكنه الانتظار الذى يميز الموقف الإنسانى ، والانتظار قد يعنى الإحساس بالزمن وبالتغير الذى يحمله الزمن . مع ذلك ، فحيت أنه ليس هناك شيء حقيقى يحدث على الإطلاق ، فهذا التغير وهم في حد ذاته ، والزمان وآثاره لا معنى لهما .

إن التجربة التى تمر بها المسرحية لا تعنى أكثر من معاناة الوجود ، والألم في الخلاص من المعاناة والمطام والكرب والضييق التى تتبع من مواجهة الواقع الإنسانى . وكل ما يقبله بيبكت هنا هو أنه يوضح إلى أى مدى يعمل كل البشر بدور الاكتئاب والتحلل في أصماهم .

ولعل موضوع مسرحية لعبة النهاية هو الانتزاع من النهاية . فهناك تلتقى بشخصيتين : ناج وتل ، عمشان داخل صفيحتى قلمية - وترلمان فطالها من أن لآخر . ولكن معظم الحوار بينهم إنما هام ، الشلوال الأعشى ، وخادمه كلوف . وكلوف يعبر طوال الوقت من رفبته في الرحيل - لينبنا شخصيات الانتظار تنتظر وصول جودود ، فان شخصيات اللعبة تنتظر رحيل كلوف . أنها تنتظر نهاية شيء ما ، لعل نهاية البشرية فقد غاصت الحركة وأصبح هام كسيما مقعدا ، بينما كلوف يتحرك بصعوبة . والواقع أن المزى الميتافيزيقى للمسرحية لا يمكن أن يلتقى عليه اثنان ، فهو يعتمد على فهم كل متفرج على حدة . الشيء الوحيد الذى ينعى عليه بيبكت ، والذي يمكن أن يكون دليلا إلى المسرحية ، هو إصراره على لحظات الصمت لكن يعمق شعور المتفرجين بالانتظار ، وبفراغ الحياة ، وتوقع الانهيار واليأس .

المسرحيات إذن تلتقيان على أسلوب في واحد . فهما تقريران من موقف آسانى عام ، لا يقومان على تصوير شخصية أو حبكة بالمعنى المؤلف لأنها لغوفان في أعماق الموقف والنفس إلى مستوى نعت مستوى ، أو فوق مستوى العالم المحسوس إلى مستوى لا يعرف إلا اللحظات الجزئية في حياة الإنسان بحيث تندم الشخصية بالمعنى القوم ، ولا يعرف نتائج الأحداث في الزمن لكى تشكل حدثا واحدا متكاملًا مشقًا . فالشخصية تقوم على أساس أن الطبيعة البشرية حقيقة واقعة وليست حلقا ، والشخصية تقوم على أساس أن الأحداث التى تتوالى في الزمن لها دلالاتها . ولذلك فالشخصيات هنا ليست سوى إجابات إلى اتجاهات إنسانية ، وما يحدث لها

الطوقسية أو الشمائرية الأولى بين التباين اليدالية . ولذلك فان المسرح في رأيه ليس نسخا للواقع ، أنه ينقل المتفرج إلى عالم أحلامه وفرازه المكبوة . وهو يرى أن مثل هذه المسرحيات التى تتضمن القسوى المكبوة في الإنسان إنما تسهم في تحريره من أسارها . وليس غريبا أن تظهر دعوة آرتو هذه في وقت حركة المسرح الصغيرة ، أو المسرح التجريبي الذى يبداه كويو في العشرينات من القرن الحالى . فقد كانت هذه الحركة تهدف ضمن ما تهدف إليه إلى تجديد كل أوجه المسرح التقليدى وبمث حياة جديدة فيه ، والوقوف في وجه جمود قوالب التمثيل . كما كان ظهور هذه المسرح مصاحبا لأسلوب جديد ظهر في أعقاب الحرب العالمية الثانية ، ولظهور فئة جديدة من كتاب المسرح تلتقى على ازديادها للشكل التقليدى في الكتابة ، وهو المسرحية المحكمة الصنع أو المسرحية الواقعية .

ولا كانت هذه المدرسة الجديدة تشكل حركة ضد الأسلوب الواقعى في المسرح ، فقد جاءت معارضتها في الواقع على طرف نقيض تماما لممارسات كتاب المسرح الواقعيين . فلذا كانت المسرحية التقليدية تتميز بتشخيص الشخص ودوافعها ، ويتوالى قصة محكمة البناء ، وباحتوائها على فكرة فلسفية مفصلة تقسمها كاملا تعرض بدقة وتحلل في النهاية تماما ، وبأنها تعكس الطبيعة وتصور السلوك العصرى ، وتعتمد على الحوار المركز ؟ فان مسرحيات البلب لا تعتمد على تصوير شخصيات يمكن التعرف على ملامحها ، ولا تقوم على قصة أو حبكة توصل مفزى اجتماعيا أو خلقيا ، ولا على حدث ممتد في الزمن ، وإنما على تصوير لحظة واحدة جامدة بلا بداية أو وسط أو نهاية ، لا في شكل حوار مركز مفهوم وإنما في لرفة غير مترابطة . أنه باختصار مسرح يهدف إلى الوصول إلى افراض مختلفة من افراض المسرحيات التقليدية ، ولهذا يتوصل بأساليب مختلفة . على هذه الأهداف والأساليب تلتقى مسرحيات بيبكت وجينيه ، رغم اختلافهما في بعض التفاصيل .

● لا شيء يحدث !

ومسرحيات بيبكت شأن كل مسرحيات البلب تصور دراما انعدام المسى في الحياة وعينية الوجود . ومسرحية في انتظار جودود تقوم على موقف واحد . فهناك صلوكان - استراجون ولادير - ينتظران وصول جودود في بقعة يسكوها طين وتقوم فيها شجرة تشبه الشنقة ويوحى للصلوكين أن يشتا نفسيهما ، والمقلز يوحى بعدم وجود جودود والصلوكان يتشاجران ، ويتصالحان ، ويتكران في الانتصار ، ويحاولان النوم ، ويأكلان جودرة ، ويتضمن نظام دجاجة وتدخل شخصيتان ، (سيد وعبد)، ويوزو ولكى ، ويؤديان مشهدا ساخرا . ثم يدخل صبي ليعلن أن جودود لن يصل اليوم . ويواصل الصلوكان انتظارهما بجوار الشجرة التى توق شيئا ما فتشير بذلك إلى احتمال الوصول إلى نظام في عالم مضطرب .

ليس أحداثا لها بداية ووسط ونهاية ، وإنما انماط من المواقف المتكررة . ولهذا فإن الفصل الثاني في الانتظار ليس إلا تكرارا للفصل الأول . كما أن هام وكلاف لا يحدث بينهما شيء ، بل يتالان مرتبطين حتى النهاية ، إما ما يميز الحواشي فهو عدم ارتباطه فنحن لسنا هنسا بإزاء أفكار محددة تتطلب جدلا ديكالتيكا ، وإنما انتمد فيه المعنى والترايب .

وكيف ان نمضي في عرض بعض أعمال جينيه ، كمثلا الثاني الذي نظريه للتدليل على اوجه حركة البيت ، طينا ان نمود مرة ثانية الى آراء آرتو في مسرح القسوة التي نسمع رجع صدها في أعمال جينيه . فلما كان آرتو يؤمن بأن الجذور الحقيقية للمسرح توجد في المجموعة الإنسانية البدائية ، أصبح العرض الدرامي في رأيه يجب ان يكون عملية ادهاب وانزاع للمتفرج لدرجة يفقد فيها سيطرته على عقله . ومن خلال هذه التجربة الراهية التي تثيرها الحركة الدرامية يصبح المتفرج قادرا على فهم مجموعة جديدة من الحقائق قد تلمو على الحقائق الإنسانية . فهدف المسرح أن يعطي نوعا من الحمى في المتفرج .

ولقد توسل آرتو كما يقول غاولي بكل حيل ميكانيكية المسرح حين أخرج التجربة الوحيدة التي قام بها في مسرح القسوة . لأول مرة وضع فكرته موضع التنفيذ . وفي هذا العرض استعمل آرتو كل الحيل الميكانيكية لخلق جنون مرئي مسوم من مؤثرات صوتية غير منسجمة ، وديكورات تدور على المسرح الدائري بسرعة محسومة ، وتأثيرات حواسف بالأضواء ، وعن طريق اليوسائل التشكيلية كان آرتو يحاول مغاظة وجدان المتفرج ، وسحره ، ودفعه الى حالة من حالات القنبوبة ؟ بأن يغاطب الحواس نفس المتفرج ، وأن يفوس في أعماقه الى منطقة التجربة للامحسومة الفريزية البدائية في الانسان .

وعلى هذا النوال جاءت مسرحيات جينيه ، التي تعبر عن شعور الانسان بالعجز والوحدة واليأس ، عندما تعيد به الظروف الإنسانية فلا يرى فيها الا مجموعة من الصور الشوهاء لنفسه يعيش حبسها فيها بلا طريق أو هدف . ونحن نفوس هنا مرة أخرى في أعماق الانسان ، نستكشف ذلك العالم المضطرب من الأحاسيس والنزعات والفنون التي يتعرض لها ، وأخيرا المصير الذي يقبل في تحقيقه . انه عالم بلا أمل ، بلا وجه ، يعيش فيه الانسان مزلوفا من الآخرين ، ولا يرى فيه الا صورا متتالية من بشاعة البشر .

ومسرحية جينيه الأولى الرقابة القصوى تجري أحداثها في زنزانة في عالم السجون ، بين شواذ . وهنا نتلقى بثلاثة نوال يرتفعون فوق بعضهم بعضا في تنرج هرمي يرمز الى هرمية الشر في المجتمع . وهناك سجين رابع ، سفاخ زنجي يراه الآخرون دائما وعظيما ، ولا تراه نحن لأنه يحتل قمة الهرم الذي لا يبين ، انه قوة الشر الخفية فوق الجميع مسلطة على رعايقهم ولكنهم يرونها

رائعة وأطول الجميع قامة في التتبع الهرمي هو ذو الميرون الخضراء . لقد قتل موسا في لحظة انفجار ، ويعلم انه سيدان ويعمد ولكنه يسهب في وصف هذا الوقت المتزع حتى يصل به الى إبعاد خرافية في بشاعته ، ويعجب بمظلة مصيرة . وهذه المظلة تجعله يسيطر على سجين آخر يسيطر بدوره على سجين ثالث مجرد لص . وهو ترتيب يجعل أيضا طامنا جينيه . وموضوع جينيه هنا هو كل ما ينديه المجتمع ، قدرة الشرور الرذيلة على الثورة الاستجابية في النفس البشرية .

حول هؤلاء الثلاثة تدور المسرحية . فموريس (١٧ سنة) من الأحداث المنحرفين ، يمد ذا الميرون الخضراء ، واللص لفرانك يفر من موريس لأنه بعيد ذا الميرون هو الآخر ويطلب ذو الميرون الخضراء من موريس وليفرانك ان يقتلا زوجته حين يفرج منها . وتصحب المشكلة : من الذي يقتلها من أجل خرفة حيون الميود المشترك . ويحاول فرانك ان يتخلص من وسعة انه مجرد لص ، وأن يثبت انه مجرم صلب يستطيع أن ينقذ طليبا مبعوده وولييه ، فيقتل موريس بأصابع هادئة . وهنا يتخلى منه ذو الميرون الخضراء ، ويلترك لفرانك وحده المرومة .

وفي التوجيه المسرحي في البداية يقول جينيه ان « المسرحية كلها تكشف كما يحدث في الحلم ... لا اريد ان تكون حركات المثليين متشابهة او سريعة جدا وغير مفهومة ، مثل وعصاات البرق . » انه يعني ان المسرحية لا تصور أحداثا حقيقية ، ولكنها حلم ليقلقة خيالات سجين خرج للحياة ، خيالات تصدر من رأس محبوم . وهذا هو يا يريب بين جينيه وبين مسرح القسوة عند آرتو ، كما يريب بينه وبين كافكا ، وفي تصويره لرؤية المتبؤد في الانتماء - حسب تفسير سارتر - ومحاولته الانزاع الى مستوى الناس العاديين ، وفنليه على ضمفه والانتاج هذا العمل . ولكن الفعل الذي يأتي لفرانك في النهاية انما يؤدي الى رفضه ، وليس هناك ما يستطيع الرجاء الضائع ان يفعله لكي يجعل الآخرين يتقبلوه ؟ ومن البيت ان يحاول الانسان تحقيق رغبته .

وفي تصويره هذا يتوسل جينيه - كما يقول من مسرحية الضالعاتن - بالأساليب النصارية في الأداء ، وبإلفاء الشخصيات وأحلال رموز معطلة بعيدة منها ومرتبطة بها في نفس الوقت ، أي أن يجعل الشخصيات على خيبة المسرح شخصيات في المظهر فقط ، ولكنها في الواقع استعارات لما تمثله انها مجرد رموز ، أحلام داخل حلم . فلا الشخصيات حقيقية ، ولا الأحداث حقيقية ، لا وليس هناك حبكة بالمعنى المألوف . وقد يكون هذا احتجاجا على المجتمع ، ولكن جينيه يرفض الانسزام السياسي ، والمحرر الدعائي . ان كل ما يبينه هو ان يبالغ عالم الحلم عند المتبؤد الاجتماعي ، وأن يستكشف اغتراب الانسان ووحده ، ودوره الذي يؤديه خارج إطار المجتمع ، ويبحث المعنى عن المعنى والحقيقة .

● معنى الواقعية المعاصرة

وفي تقييم مسرح الميث يقول مارتين اسلمن :

ان الاستكشاف الصادق لحقيقة نفسية داخلية ليس بأى شكل من الأشكال أقل صدقا من استكشاف حقيقة خارجية موضوعية وفي الحق ان صلق الرؤيا هنا ذات اثر ائورى واغرب الى التجربة الدالية من أى وصف لحقيقة موضوعية .

ان كل ما يهم في رايه هو ارتباط مقياس الحقيقة بالحقيقة الداخلية . بل انه ان لم يكن يلقى التناقض الموجود بين المسرح التقليدي وبين مسرح الميث ، فانه يرى ان الأسلوبين ، الواقعي والميثي . قد يتساويان ان لم يزد الأخير صدقا على الأول .

وإذا كانت هذه الكلمات تعبر عن وجهة نظر ترى في التهويمات التي تميز مسرحيات الميث ، وفي الشكل الجامد لها ، ما يعبر عن عقائدها ومخاوفها الفاضلة حيث لا شيء واضح لاقتراح وغوش الرؤيا أساسا ، فإن التزميرين بالادب الواقعي لهم رأى مخالف . فإذا كان كتاب الميث ومريدوم يرون الحقيقة الداخلية أجل الحقائق ، وأن معاناة الفرد هي انبل أنواع المعاناة ، فإن النظرة الأخرى انما تركز على الحقيقة الموضوعية ، وترى الحقيقة الداخلية فاسدة ما لم تتركز في تصويرها على أساس صلب من الواقع . اننا هنا أمام تيارين من تيارات الفلسفي في النقد يعادلان الاتجاه السريالي الفاضلي والاتجاه الواقعي في المسرح ، كما يعادلان الاتجاهين السياسيين ، القروبي والشرقي ، السائدتين في المجتمعات الحديثة .

وفي هذا يقول جورج لوكاشي (هذا الجزء من المقال يعتمد أساسا على أقوال لوكاشي في هذا الشأن ، لا لاني لا أستطيع ان أمل أن اضيف جديدا الى الفحص ، ولكن لكي احاول من خلال هذا ، ولو من باب التعريف ، تقديم احد اعمدة النقد التاريخي المعاصر ، الذي اعتقد انه لم ينل منا حتى اليوم ما يستحقه من اهتمام) . يقول في كتابه معنى الواقعية المعاصرة انه اذا كانت المسرحية المعيشية تعطي في النهاية شكلا جامدا نتيجة لانعدام العبكة وجود الموقف ، فإن هذا انما يعكس امتداد كتاب الميث في طبيعة جامدة للأحداث . وهذا يوضح ان الأسلوب الواقعي والأسلوب غير الواقعي انما يمكنان في النهاية نظريتين متعارضتين الى الحياة : نظرية ديناميكية متطورة ، ونظرة جامدة ثابتة . ويتقابل هاتين النظريتين في الفن نظرتان أخريان في النقد : نظرية شسكسية ، ونظرة أيديولوجية . والاتجاه الايديولوجي يصر على الربط بين الشكل والمضمون ، لا ان يركز على الشكل فقط ولا على المضمون فقط . وهو في هذا لا يختلف حتى عن نظرية بيبكيت نفسه الى مشكلة النحاح الشكل والمضمون حين يقول ان

الشكل والبناء والحالة الزوجية التي يعبر عنها العمل الفني لا يمكن فصلها عن معناها ، لان العمل الفني ككل هو معناه ، وما يقال فيه وليق الارتباط بالطريقة التي يقال بها . والتي لا يمكن الا ان يقال بها . وعلى هذا فان بيبكيت متفق مع لوكاشي ، رغم اختلاف أيديولوجيتهما ، في وجهة النظر القائلة بعدم انفصال المضمون عن الشكل ، وبالتالي لا اظنه يختلف مع راي لوكاشي في ان الجمود الشكلي للمسرحية انما يعكس أيضا جمودا أيديولوجيا او نظرة جامدة الى تطور الانسان تاريخيا واجتماعيا .

وبعض لوكاشي يمد هذا فيقول انه ليس هنالك مضمون لا يشكل الانسان فيه النقطة المحورية . فالسؤال المحوري الذي يدور حوله الادب هو : ما هو الانسان ؟ ولقد اجاب أرسطو على هذا حين قال ان الانسان حيوان اجتماعي وهذه مقولة تطبق على كل الادب الواقعي . والوجود الفردي لا يمكن فصله من الوجود الاجتماعي والتاريخي . والمعنى الانساني للفرد وفرديته الخاصة جدا لا يمكن فصلهما عن الاطار الذي يعيش فيه . والنظرة السائدة في أعمال كبار الكتاب الحديثين تقف على النقيض من هذا تماما ، فالانسان بالنسبة لهم معزول بطبيعته ، مغرب ، وغير اجتماعي ، بل وغير قادر على ايجاد صلات بينة وبين باقي افراد الانسانية . ولهذا فان الفرد في مثل هذه الحالة قد يرسى قواعد اتصاله مع افراد آخرين ، ولكن بطريقة سطحية وعرضية . فالآخرون أيضا مزورلون خارج الملائمة الانسانية .

وهذا التصور يجعل من الانسان بين ايدي كتاب الميث مغلولًا لا تاريخيا ، وهذا الانكار للتاريخ يأخذ شكلين في الادب الحديث . فالاول نجد البيطل محصورا تماما داخل نطاق تجربته الدالية ، فليس له أي وجود خارج ذاته يتفاعل معه وجوده هو . وثانيا نجد ان هذا البيطل نفسه بلا تاريخ ، فهو لا يتطور من خلال احتكاكه بالعالم ، ولا يشكل هذا العالم او يتشكل به . وبالتالي فان هذا يؤدي الى جمود الحقيقة التي يبحث فيها الكاتب المعيشي .

● حركة بلا مضمون ولا اتجاه

ويناقش لوكاشي البدا الفلسفي الذي يقوم عليه مسرح الميث ، وآثر هذا على اساليبه ، فيجبر بين القدرة المجردة والقدرة الحقيقية . والقدرة المجردة هي ما يمكن الانسان ان يحققه بغض النظر عن الظروف الخارجية التي قد تتيج له او تقف في سبيله والقدرة الحقيقية هي ما يمكن الانسان فعلا ان يتجهو في ظل الظروف المحددة التي يعيش تحتها . وفي الخيال يمكن الانسان ان يحقق امكانيات كثيرة لا حصر لها ، ولكن نسبة شسيلة منها هي التي يمكن ان تتحقق في الواقع . والانسان الذي يعيش في ذاته دون اعتبار للظروف يهمل هذه الامكانيات التي يتيسرها الخيال ، وعندما يرفض العالم

ان يحقق كل هذه الاحتمالات فان الانهار يتحول الى اسي
وازدواء لهذا العالم .

القدرة المجردة تعيش في الغيابة فقط ، او في الاحلام
واحلام اليقظة . واذا عاش الانسان داخل ذاته فقط لغناه
وتجمده لا يتطور . فتطور الشخصية الانسانية انما ياتي
من طريق الاحتكاك السدام بين الواهب المورثة وبين
الموامل الخارجية التي تنمي هذه الواهب او تكبح
جماها . فمتنما يحدث الاحتكاك بين الذات والعالم
الخارجي يواجه الانسان بلحظات اختيار . وفي عملية
الاختيار تكشف شخصية الانسان من نفسها في ضوء
قد يدهش الانسان ذاته . وفي الادب . وخصوصا في
الادب الدرامي يتكون فك العقدة على وجه التحديد من
تحقيق هذه القدرة التي تصبغ عندئذ قدرة حقيقية
لا امكانية مجردة . وعلى اساس هذه القدرة يتحدد
بصر الشخصية ، حتى ولو انتهت الى نهاية تراجيدية .
ولهذا فان الادب الواقعي الذي يهدف الى ان يعكس
الحقيقة انكاسا صادقا ، يوضح كلا من الامكانيات
الحقيقية والامكانيات المجردة للبشر في مواقف من هذا
النوع . وعندما يتحقق الكشف عن الامكانية الحقيقية
لشخصية ما ، فان امكانياتها المجردة تبتدئ شيئا زائفا
غير صحيح .

القدرة المجردة تنتمي الى عالم الذات ، والقدرة
الحقيقية تنبذ من خلال جدليات الصراع بين الفرد
والحقيقة الموضوعية . ولهذا يعني الادب الواقعي في
مرجه للحقيقة الموضوعية بوصف أشخاص واقعيين
يعيشون في عالم حي . يمكن التعرف عليه وتعبده . وفي
تفاعل الشخصية والبيئة فقط يمكننا ان نفصل امكانية
فرد معين من تعدد الامكانيات المجردة الخالصة له . وهذا
المبدأ وحده هو الذي يمكن الفنان من ان يميز بين
القدرة الحقيقية والقدرة الملامدة .

والشخصية الفردية تكشف من نفسها في لحظات
الاختبار ، في الحياة والفن على السواء . فلذا اخفى
التمييز بين القدرة الحقيقية والقدرة المجردة نتيجة
للتركز على الذات عند كتاب مسرح العبث ، فلأبد ان
تتحلل الشخصية بالفرودة . فتحلل الشخصية
لا يضارعه الا تحلل العالم الخارجي . ولهذا فان التقليل
من أهمية الحقيقة الموضوعية في مسرح العبث وتحويل
الشخصية وجهان لنفس العملة ، واحتكما يكمن القصور
في فهم ثابت دائم للشخصية الانسانية . فحين تتحلل
الشخصية ، وحين يتحلل العالم الخارجي يتحول الانسان
الى متوالي غير مترابطة من جزئيات عديدة لا حصر لها .
وفي هذا الضوء يمكننا ان نقرأ ايضا مصابة
شخصيات مسرح العبث . فالتعارف بين الانسان وبين
بيئته هو الذي يحدد تطور الشخصية ، وهم هذا
النسيج القوي المتشابك من تفاعل الذات والبيئة يضعف
من حيوية التعارف . وضعف الحيوية لابد ان يؤدي الى
الحالات المرضية المصاحبة في شخصيات مسرح العبث
المصاحبة .

بل لقد اصبح الهدف من الخلق الفني عند كثير من
الكتاب المبدعين هو تصوير الحالات المرعبة الشاذة .
وصحيح ان هذا قد يعبر عن احتجاج ميتافيزيقي ، كما
في حالة بيكيت ، او احتجاج اجتماعي في حالة جينيه .
ولكن هذا الاحتجاج لا يعود ان يكون رفضا للواقع بالجملة
دونه ان يقول لي نقد ملموس . انه مجرد رغبة رفض
من اليد يتعدم فيها تحديد الداء او تشخيصه . مجرد
ايماءة جوفاء تدبر عن الفتيان والقلق . وهي فوق هذا
ايماءة لا يمكن ان تؤدي الى شيء ، فهي مغرب في اللاشيء .
وما يخطئ فيه من يدعوا بهذه الايديولوجية هو ان مثل
هذا الاحتجاج احتجاج قيم في اي احتجاج على اي
ظروف اجتماعية معينة لابد ان تحتل هذه الظروف نفسها
مركز العمل الفني ، ولابد ان يستهدف الاحتجاج ارساء
قواعد نظام ثابت محدد العالم . ما ارفى الواقع في
المسرح الحديث فهو رفض ينغمس المضمون كما ينغمس
الانجساح .

وكما يؤدي الاتفاق على الذات الى تجميد الشخصية
الانسانية ، والى الوقوع في حالات مصابية ، كذلك
يؤدي الى تصوير وضع انساني جامد لا يتطور . وقد
ينفق مارتين أسلن مع لوكاش في ان « الكثير من مسرحيات
مسرح العبث ذات بناء دائري ينتهي حيث يبدأ تماما » .
واخرى تتطور من طريق تكثيف متزايدة للوقوف الاساسي .
ولكنه لا شك سيخلف عنه في اننا هنا ازاء مستوى واحد
غامض من التجربة البشرية ، التي لابد لكي تصل الينا
ان ندركها على المستوى المحسوس ، فالرمز - كما يقول
التي ليت - لا يمكن ان تكون له دلالة مطلقة ما لم يرتكز على
اساس من الواقع . والتجربة المباشرة لا تفسد في اطار
واحد ما هو شاذ وما هو عادي ، بحيث يمكننا ان نفهم
الواحد على الآخر . وتكون النتيجة تشويه الوضع
العادي ، وتشويه الوضع الشاذ نفسه ، ولأنه انه
يختلف معه أيضا في ان مثل هذه الانجاسات تربط بين
جامد في سعيها وراء الواقع . وهذا يعني ان الفهم
الجامد للواقع في الادب الحديث ليس مجرد موضوعة
عارضة ، بل انه عميق الجذور في كتابات المبدعين .

وتحت مشكلة الجرم هذه تكمن عقدة عقلية تنكس
في تكوين العمل ذاته . فكل نشاط او عمل انساني يقدم
على ايمان بمعنى كامن فيه . واقتضا المعنى يؤدي الى
دفع هذا النشاط الى ذات المصمم بالمعنى والمعجز
الانساني . وحين لا يحتوي أي عمل ادبي على شكل من
اشكال التعبير على الاقل ، فانه يصدر لحظة جامدة يحكم
بها على عدم امكانية الوصول الى هدف المعجز . ولما
كانت ايديولوجية معظم الكتابات تقوم على الايمان بعدم
تعبير الواقع الخارجي ، فان النشاط الانساني يصبح
في نظره جامدا ، فاقد المعنى . ولعلنا نجد ابلغ تأكيد
على صحة نقد لوكاش في قول بيكيت نفسه حين سألته
الآن شنيغر الذي اخرج له مسرحية الانتظار في امريكا عما
كان يمينه بوجوده فجابه : « لو كنت اطمح . لقلت هذا
في المسرحية » .
امين الميوشي

موجة الرواية الجديدة

فتحي العشري

● هل الرواية في أزمة ؟!

وقبل أن نبدأ في المقال يجدر بنا أن نطرح هذا السؤال الهام : هل كانت الرواية في أزمة حتى استمدى الأمر ظهور موجة جديدة في الرواية ؟ .

فالثابت تاريخياً أنه كلما عجز الناقد أو الكاتب الصحفي عن تقديم ما يثير القارئ افتتسل ما يسميه « الأزمة » .. ذلك أنه منذ عام ١٨٩٠ والنقاد والكاتب

يتكلمون عن « أزمة الرواية » .. جول هوريه Huret بعد تحقيقاً في سنة ١٨٩١ .. فيلي Vellay ينشر بحثاً

« أنت مدعو أيها القارئ لرؤية الأشياء والحركات والكلمات التي تقدم لك دون محاولة منك في أن تخلق عليها معنى أكثر أو أقل مما تحتمل سواء أكان ذلك عند مولدها أم عند موتها » .

من هذه العبارة التي وردت في رواية « التيه » مؤلفها آلان روب - جرييه انطلق الناقد جان مياش Miesch باحثاً عن تفسير « للرواية الجديدة » ولأعمال كبير كتابها وذلك في كتابه من « روب - جرييه » ..

ومن هذه الانطلاقة نفسها نبدأ مقالنا من موجة « الرواية الجديدة » .



ص . بيكيت

حول « قضية الرواية » و « المسألة الروائية » و « الرواية الخالصة » ..

فهل كانت الرواية حقاً في أزمة ؟ وهل انحسر الانتاج الروائي بالفعل ؟ هل انحدر مستوى الرواية الفني وما عادت تواصل طريقها الصاعد ؟

الواقع أن العكس كان هو الصحيح .. ففي شمرة كل هذا الضخب والمنف كانت الرواية تحقق مكاسب اقليمية لا تلبث ان تنتشر موجاتها في اتحاد العالم الثقافي .. كما كانت تستحدث اساليب جديدة تتفق وروح العصر وتساير التطور الطرد الذي تحققه الحضارة التكنولوجية وتلحق به

في سنة ١٩٠٥ .. دوديه يقدم عرضاً لاحتفال الرواية في سنة ١٩١٠ .. آنلدويه بيللي وتيبوديه يشتركان في الحملة على الرواية أثناء الحرب العالمية الأولى .. وفيما بين عامي ١٩٢٥ و ١٩٢٨ تطالمت هذه المقالات المفضمة « الرواية في خطر » بقلم رونييه بويلسف .. « هل الرواية في خطر ؟ » بقلم ادوارد استويشييه .. « الرواية في أزمة بقلم آنلدويه تريف ثم تنهال الدراسات الاكاديمية التي يبرهان ما تظهر في كتب : « أزمة الرواية » لفرديناند ستروفسكي .. « الرواية تموت » ليول جويل .. « نهاية الرواية » لعمانويل بيرل .. كما تلوح معارك أدبية حادة

دولة الفن والأدب .. من مسرح وموسيقى وشعر وفنون تشكيلية .. ورواية .

في غمرة هذا الصخب والعنف كتب شاتوبريان روايته «الرومانسية» .. وكتب هوجو روايته «التاريخية» .. وكتب بلزاك روايته «الاجتماعية» .. وكتب فلوير روايته «الواقعية» .. وكتب زولا روايته «الطبيعية» ..

وفي غمرة هذا الصخب والعنف أيضا كتب جيد روايته التي ذبل عنها أنها «لا روائية» .. كما كتب باريس Barrés روايته التي قبل عنها أنها «لا تاريخية» .. وأخيرا كتب برناتو Bernanos روايته التي قبل عنها أنها «لا أخلاقية» ..

وفي غمرة هذا كله كتب بريثون وأراجون وكوتو «الرواية السسورالية» .. وكتب مالرو «الرواية الإنسانية» .. وكتب بروس وفرجينيا وولف وجويس «الرواية السيكلوجية» .. وكتب كاتكا وسارتر وكامو «الرواية الوجودية» ..

وأخيرا وبعد هذا كله يجيء كل من روب - جرييه وناتالي ساروت وموسيل بيكيت وميشيل إيتور ودوبر بانجيه وكلود سيمون وكلود موريك وماجريت دورا وفيليب سولير .. ليكتبوا جميعا ما اصطلحت الصحافة على تسميته «بالرواية الجديدة» ..

ولكن كيف حدث هذا ؟ كيف تدفقت موجة الرواية الجديدة ؟ أو ما هو الجديد في الرواية الجديدة ؟

● كل شيء يتغير !

كان كل شيء فيما مضى منطقيا ومعقولا ومبسطا .. فالرواية كانت عبارة عن قصة وشخصيات وأحداث ، إلى أن جاء بروس وجويس وكافكا فبدلت الرواية تتخذ أشكالاً ومضامين مختلفة .. ثم فرض سارتر في أعقاب الحرب العالمية الثانية رؤيته الخاصة عن الأدب المتمزج ، معطما بذلك الصورة الكلاسيكية التي كان يسيطر على شخصيات من خلقه مناديا بالكاتب الواقعي الذي يأخذ جانباً في الصراع السياسي والاجتماعي ليخدم وجهة نظر محددة من شأنها تغيير العالم إلى ما هو أفضل ..

ولكن تيميمه Nimier وبلوندان Blondin ولورون Laurent أطنوا عندما انتصف القرن العشرون أن الأدب - على عكس ما يقول سارتر - لا علاقة له بالتاريخ .. وأن التاريخ يتغير وحده بينما يظل الأدب هدفاً في حد ذاته .. وإذا كان لابد للكاتب أن يقدم شيئاً فعمله أن يخدم الأدب وليس أيديولوجية معينة .. وبعد هذا النداء ، المضاد لأفكار سارتر ، بعضهم سيؤاخذ فطرتهم مجموعة من الشبان اتخذت في البداية اسم «مدرسة النظرة» ثم استقرت على تسمية «الرواية الجديدة» ..

صحيح أن موجة الرواية الجديدة بدأت مع ظهور أول عمل لها في سنة ١٩٢٨ وهو مجموعة قصص ناتالي ساروت القصيرة جدا «الغعلات» Tropismes .. ولكن عام ١٩٥٢ هو البداية الحقيقية التي سجلت الاتجاه كله في تاريخ الأدب .. ففي هذا العام يبعث مائة ألف نسخة

من أعمال الرواية الجديدة وترجم منها ثلاثة عشر عملاً إلى اللغات المختلفة .. أما في عام ١٩٥٧ فقد فازت رواية «التفتيش» Lamodification لبيتور بجائزة رونودو Renaudot الكبرى .

ولعل بيتور هو أوسع وأسهل وأثري كتاب الرواية الجديدة على الإطلاق .. حتى أن ثلاثة من رواياته تعد في الحقيقة همزة الوصل بين الاتجاه التقليدي والموجة الجديدة .. فلا هي متمسكة بعناصر الرواية المرفوعة ولا هي مفرقة في مجاهل الرواية الجديدة .. ولعل هذا هو السبب في أنه كان أول من حصل على جائزة رسمية من بين كتاب الرواية الجديدة جميعاً .

أما رواياته الثلاث فهي «مهر ميلانو» Passage demilam «جدول الواعدين» L'emploi du Temps و«التفتيش» ١٩٥٧ .. وكلها تجمع بين الرواية الوصفية والرواية السردية .

وعلى الرغم من تزايد عدد القراء والكتاب مما فأن الرواية الجديدة تعاني من ظاهرتين مقلقتين وخفترتين .. أولاها أن تزايد عدد كتبتها أوجد كثيرين من المدعين الذين أساءوا إليها .. والاخرى أن القراء سبقوا النقد إلى الصدام المباشر مع هذا «الانتاج الفاضل» دون عون أو تفسير ، وكانت النتيجة عدم اقتناع كامل بالاتجاه الجديد وصل إلى حد رفضه والثورة عليه .

ومع هذا يصبح من الخطأ الخطير أن نقرر انتفاء الجميع إلى «مدرسة» واحدة يندرجون تحتها ويطبّقون قواعدها .. هذا الخطأ هو نفسه الخطأ الذي وقع فيه نقاد القرن السابع عشر الفرنسي عندما أطلقوا على مولير وراسين وبوالو ولانوتين اسم «جماعة الإصغاء الأربعة» .. فالواقع أنهم كانوا معاصرين ولكنهم لم يكونوا ينتمون إلى مذهب أو مدرسة واحدة .. صحيح أن القاسم الأكبر في أعمالهم كان مشتركاً ولكنه تم بغير ترتيب أو تدبير .. ذلك أن الحياة في عصر واحد وظروف مشابهة لابد وأن تثير نفس المشاعر والانفعالات بل وتوحى بنفس الأشكال الأدبية والفنية ..

ولمة خطأ آخر كثيراً ما يقع فيه الدارسون للحركات الأدبية والفنية .. هذا الخطأ هو الأخذ بفكرة «التأثير والتأثير» .. صحيح أن التأثير بالأجيال السابقة والتأثير في الأجيال اللاحقة لا يمكن تجاهله .. ولكن كثيراً ما يحدث «توارد خواطر» لدى أبناء الجيل الواحد .. ففي «حالة»

الرواية الجديدة نجد أن كتاب «عصر الشك» L'ère du soupçon لساروت ظهر مع مقبّل روب - جرييه «طريق لرواية المستقبل» سنة ١٩٥٦ .. ومع أن الكتاب والقال معاً هما «ماتيفستو» الرواية الجديدة ، إلا أن أولى روايات بيتور «مهر ميلانو» صدرت قبلهما بستين .. كما أن رواية «القشاش» Le tricheur لكلود سيمون ، والتي تعد واحدة من روايات الموجة الجديدة المبكرة ، صدرت قبلهما بتسع سنوات كاملة .

وهكذا نجد أن الرواية الجديدة بشكلها ومضمونها

الزمن .. وحطمت مضامين الرواية التقليدية سواء أكانت اجتماعية (واقعية أو طبعية) أم كانت سيكولوجية (واعية أو لا واعية) وذلك بالناء « **الفعل والفعل** » من الأولى و « **الشعور والاشعور** » من الثانية .. كما ألفت كل ما هو « **حي** » كالإنسان والحيوان والنبات لتبقى على « **الجماد** » أو كل ما هو « **شيء** » .

والرواية الجديدة لا تصور فعل الإنسان في الشيء ولا تفاعله معه أو انفعاله به وإنما تكفي بوصف الشيء كما هو في العالم الخارجي دون أن تغل عليه صفات إنسانية من قبيل التشبيه والاستمارة ، ولا فقد هذا الشيء وجوده الفعلي وأصبح شيئاً مغايراً لا وجود له إلا في رأس الكاتب وحده .

وبهذا حل « **المكان** » في الرواية محل « **الزمن** » .
طلبا أن الأشياء مرهونة في وجودها **بالمكان** وليس **بالزمان** .

وكان لابد قبل القيام بهذه الثورة من الإطاحة بتلك القوالب الجامدة التي فرضها النقاد وانحصر فيها الكتاب ، مثل الشخصية والقصة والشكل والمضمون والحبكة وما إلى ذلك .. فالشخصية البطولية نوعة بورجوازية انتهت بانتهاء المجتمع البورجوازي .. والقصة المنطقية صورة لتطلع البورجوازية إلى الطمأنينة والاستقرار .. أما تلك التفرقة الزائفة بين الشكل والمضمون فهي تعبير عن التفرقة الطبقية داخل المجتمع الواحد ..

أما كتاب الرواية الجديدة فهم يؤمنون بلهوان الفرد في المجتمع ، لهذا اعدوا « **البطل** » .. كما يؤمنون بالكفاح والنضال المستمرين ولهذا غربوا بالطمأنينة والاستقرار عرضي الحاصل .. ثم اتهمهم يؤمنون بالذابة الفوارق بين الطبقات لهذا أبطلوا تلك التفرقة الشائعة بين الشكل والمضمون وذهبوا إلى القول بأن مضمون العمل الفني هو شكله .

والواقع أن الرواية الجديدة تنقسم إلى مدرستين غير متصارعتين .. الأولى تسمى مدرسة « **المنظرة** » وهي تجعل من الشيء لا من الإنسان موضوعاً لها ، فتحاول وصفه بالطريقة الطبيعية الباهرة .. ورواد هذه المدرسة هم روبن جرييه وكلود سيغون وميشيل بيتر .. يتخذون من فلورين قاسما مشتركا يغيثون منه في إقامة مدرستهم « **الطبيعية الجديدة** » .. أما المدرسة الثانية وتسمى « **الباطنية** » فتتخذ من المونولوج الداخلي ، الذي يصف الشيء أيضا ، محورا لتدوير عليه أعمالها وطاها تسم به دون غيرها .. ويمثل هذا الاتجاه ببيكت ، الذي يتخذ من جويس مثلا أعلى له ، وساروت التي تتخذ من بروتست شكلها الأعلى .

هذا هو تقسيم الرواية الجديدة كما يحلو للبعض أن يقول به ، أما البعض الآخر فيرى أن الرواية الجديدة أن هي إلا تعبير حضاري عن حالة حضارية .. تعبير لا معقول ولا منطقي عن حالة الفرية والضياع واللاجئ الذي التي يعيشها إنسان ما بعد الحرب العالمية الثانية ..



د بانجيح

تختلف من الرواية التقليدية بمقدار ما تختلف من كاتب لآخر من كتاب هذه الموجة نفسها .

والواقع أن صفة « **جديدة** » لم تطلق على نوع محدد من الرواية له عناصره وقوالبه بمقدار ما أطلقت على كل ما هو جديد في الرواية من تجارب قد تختلف اختلافا جذريا وعميقا عن « **الرواية** » كما عرفت منذ القدم وحتى الرواية « **السيكولوجية** » التي ظلت مسيطرة على الإنتاج الروائي إلى أن أسلمت قيادتها لطلّاع الرواية « **الجديدة** » !
والآن ..

ماذا في الرواية الجديدة ؟

كان الزمن هو المعبود الفكري للرواية منذ القرن الثاني عشر الميلادي .. منذ أن عرفت الرواية شكلها الأول على يد الشاعرين التورسمانيين بيرول وتوماس في رواجهما « **المحمية** » Epique « **تريستان وإيزولته** » Tristan et Gseult ، وحتى نهاية النصف الأول من القرن العشرين عندما بلغت الرواية ذروتها على يد بروتست وجويس وكافكا وسارتر وكامو ..

ثم تدهشت موجة الرواية الجديدة فأعلنت ثورتها على

الواضحة المعالم التي تكاد أن تكون أنماطاً .. ومثل وصف بلوك الدقيق وتحليل دوستوفسكى العميق .. ومثل سيكولوجية بروست وثيولوجية برناتو وأيديولوجية سارتر والارو !

ان لغة الرواية الجديدة في الواقع هي « لغة الصمت » تكيف يمكن أن يقرأها من لم يتعلم حروفها بعد ؟
أما سارتر فقد أطلق على الرواية الجديدة مصطلح « ضد الرواية » Anti-roman أدرج تحته إلى جانب كتابها المروفيين كلا من إيلين فوج Evelyn Waugh ونايوكوف وبريتون وماكس فريش وجنتر جراس .. كما عرف أعمال الرواية الجديدة بأنها « روايات خيالية تقدم لنا شخصيات وهمية وتقص علينا قصص هذه الشخصيات الوهمية » .

ولا يعنى هذا أن الرواية الجديدة قد نبذت القيم والباديه والأخلاق كما نبذت الشكل القديم الذي كانت تعرض به هذه المضمين الإنسانية .. أن الشخصيات موجودة ولكنها موضوعية في ظروف لا يشرحها الكاتب .. والأشياء موجودة ولكن الكاتب لا يكشف لنا من كنه العلاقة القائمة بينها وبين الإنسان .. والأحداث موجودة ولكن القارئ لا يعرف لماذا وقعت أو كيف وقعت .. كل ما في الأمر أن هذا الوجود خفى وقبر مرئى لأنه كامن وراء جدار « اللاتحقيقية » inauthenticite كما يقول سارتر.

● ملامح عامة وفروق فردية أ

ولقد بدأت ملامح الرواية الجديدة في الظهور منذ حوالي ثلاثين عاماً ، إذا اعتبرنا نقطة انطلاقها « انفصالات » ساروت التي كتبها سنة ١٩٢٨ ، أو منذ حوالي عشرين عاماً إذا جاز لنا أن نعتبر رواية « صورة مجهول Portrait d'un inconnu » لساروت أيضاً هي البداية الحقيقية لهذه الموجة الجديدة .. وبدعا بدأت الموجة ترتفع .. كتب كلود سيمون « الفشاش » سنة ١٩٤٧ وكتب مارجريت دورا « قنطرة في مواجهة البأسفك » سنة ١٩٥٠ وكتب بيكيت « مولوى » سنة ١٩٥١ وكتب روبيربانجية « ماهو » سنة ١٩٥٢ وكتب روب - جرييه « الأسايك » سنة ١٩٥٣ وكتب بيثور « بحر ميلاقو » سنة ١٩٥٤ .. لم أخذت في الظهور أسماء جديدة اشتهر بعضها مثل كلود موريك وفليب سولر وجورج بريك ، ولا يزال البعض الآخر في منطقة الظل مثل سيمون جاكمار وجان دونور وجان ريكاردو وبرنار بانجر ومومينيك رولان ..

أما كاتب الرواية الجديدة القدير فهو الذي يستطيع أن يثير ادراك القارئ دون أن يثير تفكيره .. عندك وعندك فقط يمكن لهذا الخلق الفنى الجديد أن يؤدي إلى متعة فنية من نوع جديد .

ومن هنا كان اعتماد الرواية الجديدة على المدركات الحسية والبصرية والسسمية جميعاً .. ففى الكلمة ابتاع وفي الصفحة كتلة وفراغ وفي الكتاب رؤية بانورامية مصورة ..

وهذا بالتصديد هو ما جعل من الرواية « رواية سينمائية » خلقت ما يمكن تسميته بـ « السينما الروائية »

فاذا كانت رواية الخمسينات من هذا القرن قد هيرت من أزمة انسائها في إطار تقليدى فإن الرواية الجديدة جاءت لتوأم بين الشكل والمضمون حتى تكون أكثر انساقاً .. فإن بدت الرواية في صورتها النهائية غير متشقة فذلك هي غايته .. التعبير عن عدم انساق الكون بما في ذلك الإنسان ذاته عن طريق تعظيم العلاقات المنطقية بين الأشياء ، وإعدام شخصية الإنسان ، وإلغاء وجود الزمان ، وتفكيك تسلسل الأحداث ، وفتيت روابط اللغة .. ثم إحلال الاشارة والحركة والصمت بدلا من الكلمات ، أو وضع هذه الكلمات بطريقة متناثرة غائبة لتعبر أصداق تعبير من الإنسان الذي تمنييه .. الإنسان ذلك القريب الضائع . ويمكن ارجاع الرواية الجديدة الى المنهج الفينومولوجى و Phenomenologie أو منهج الوصف البحت للظاهرة الذى وضعه الفيلسوف الألماني هوسرل .. فكتاب الرواية الجديدة يكتبون دون أن يهتموا باستنتاج أو استدلال أو حكم .. فلى القارئ أن يستنتج وأن يستدل وأن يحكم بكامل حريته .. ذلك أن هؤلاء الكتاب قد قطعوا الصلة بينهم وبين القراء كما قطعوا بينهم وبين العالم .. فلا علاقة ولا رابطة قبل أن يبدأوا في الكتابة ولا نتائج بعد أن ينتهوا من الكتابة .. والحقيقة أنهم لا يبدؤون ولا ينتهون، وإنما يصبون برؤاهم التي ان جاءت معقدة أو غير منطقية فلأنها تعبر صادق من الواقع الخارجى ، المتمد وغير المنطقى »



٢ • بيبود

ومفتاح الرواية الجديدة ، كما يقول روب - جرييه ، هو الشخصية التي ليس لها ماض ولا قدر ولا أعمال .. ولكنها شيء في سبيل الاكتشاف لا يتكون الا في رأس القارئ بوصفه الشخصية الوحيدة الحية في الكتاب .

تكيف يمكن للقارئ أن يتشبع عالم الرواية الجديدة بدون هذا المفتاح وخاصة إذا كانت سلسلة الأفكار التقليدية لا تزال تسيطر عليه .. مثل الموضوع الذى له بداية ووسط ونهاية .. والمقدمة التي تتكون وتنتفج .. والشخصيات

له أيضا .. وكان قد كتب من قبل سيناريو فيلم « المام الماضي في هارونباد » .

يقول روب - جريه : « أنا ضد هؤلاء الذين يسمون أنفسهم بالجيل الثاني من كتب الرواية الجديدة .. فهم يلقون الأحداث والكلمات والحركات من رواياتهم » متخليين إن الكتاب يبقى وحده أمام أرواقه .. فتكون النتيجة هي « رواية الرواية » وليست الرواية نفسها .. ويتعارض قول روب - جريه هذا مع تفسير سارتر لرواية « صورة مجهول » التي كتبها كبيرة كتاب الرواية



ن . سيمون

الجديدة .. نتالي ساروت . فسارتر يقول : « إنها رواية رواية تحت الكتابة ولا يمكن أن تكتمل أو تتخذ صورة نهائية .. ولهذا فمن الصعب درجتها تحت نوع معين من أنواع الرواية المعروفة وغير المعروفة .. »

أما ساروت فقد أرادت أن تتعمق مسرة فرجينيا وولف بحيث تتخطى « تحليل المشاعر » إلى « وصف الانعالات » واستخرج الباطني منها .. لذلك جاءت عباراتها منفصلة وجاءت كلماتها متباعدة .. كثرت النقط الثلاث وكثرت المعاني المهمة والأفكار المترنمة التي تمر من حالة نصف شسورية أن لم تكن لاشسورية على الإطلاق .

وعلى العكس من روب - جريه الذي تصدى للواقع الخارجي نفوس ساروت في الواقع الداخلي .. وبينما يكتب روب - جريه بموضوعية يلقى فيها شخصيته ، ويكتب بيتور بوفسية يستخدم فيها ضمير المفرد ،

عندما قدمت على الشاشة .. كما رأينا في روايات كل من روب - جريه ومارجريت دورا .

أما روب - جريه فلم يكن يهتم بالأشياء في ذاتها .. ولكنه كان يهتم بحركة هذه الأشياء ويتصورها وهي تكون ، أي قبل أن يتم تكوينها .. وفي روايته الأخيرة « بيت المواهيد القرامية » (١٩٦٦) أصبح لا يهتم بحركة الأشياء بمقدار ما يهتم بحركة حركتها ، أن صح هذا التعبير ، أهني بحركة الخيال لا بالخيال نفسه ..

ويرى روب - جريه أن ما يميز الإنسان عن الحيوان هو أن حقيقة الإنسان هي خياله .. فالإنسان يتخيل حياته ويتخيل العالم الذي يعيش فيه .. يتفرع الحب لأن الحب لا وجود له إلا في خياله .. ومع هذا فإن الخيال ليس نشاطا منعزلا ، أنه وسيلة للاتصال .

وروب - جريه لم يسع إلى الفاء « الحدوة » ولم يعمل على استبعاد الأحداث والفاصمات والمواقف الإنسانية ولكنه حرص على تجريدها وصيها في قالب تجريدي هو الآخر .. ذلك أن المحتوى الحقيقي لأي كتاب ، في رأي روب جريه ، هو شكله .. ولذلك كان من الممكن أن تحول روايته « المتلصص » (١٩٥٥) إلى Voyageur إلى رواية من روايات دوستويفسكي لو أننا فصلنا شكلها عن محتواها .. ولو أن « غريب » كماو كتبت بضمير « الفأفأ » في « الماضي البعيد » بدلا من ضمير « التكلم » في « الماضي البسيط » لانهار عالم كامو كله ..

أما مارجريت دورا فتختلف من روب - جريه في أنها لا تصبح مثله في « التيه » .. أنها تسعى إلى الكشف عن علاقة مفقدة .. هي تلك العلاقة التي تربط الإنسان بالحياة .. كما تسعى إلى اكتشاف الأشياء الخفية طالما أن الأشياء الظاهرة ليست في حاجة إلى اكتشاف .. ولذلك نلاحظ أن شخصيات دورا كثيرا ما تتكلم دون أن تتكلم كثيرا .. وكثيرا ما تقترب من الحقيقة دون أن تفوس في أعماقها .. وربما كان هذا هو السبب في الحكم المتسرع الذي أصدره بعض النقاد على عالم دورا .. فقد قالوا أنه عالم « مقطوع الصلة » والواقع أنه عالم لسيح ومفتوح يتم فيه الاتصال بأقل الكلمات وبأدوات اتصال كثيرة أخرى .. فالثقل ليست هي الموصول الوحيد والطلق .. هناك النظرات وهناك الإشارات وهناك الصمت .

بهذه الرؤية كتبت دورا حوار فيلم « هوششيسما حبيبي » وسيناريو فيلم « الموسيقي » La Musica كماأملت روايتها Moderato Cantabile (والنموان مصطلح موسيقي) للسبنا وقدم المخرج البريطاني رينشاردسون روايتها المسماة « قنطرة في مواجهة التباسفيك » تحت عنوان آخر هو « بعصار من جيسل طارق » .. واستعدت دورا الآن لخوض تجربة خاضها من قبل روب - جريه هي تجربة الإخراج السينمائي .. فقد أخرج روب - جريه فيلم « الخالصة » عن رواية ، كما أخرج ومثل في فيلم « قطار أوروبا السريع » عن رواية



١ . د . جريه

لا يحلل هذه الأشياء ولكنه يكتفى بوصفها وصفا محايدا .. على أن هذا الوصف المحايد يتحوى بالضرورة على قدر من الذاتية .. وهكذا يمكن التسؤل بوجود موضوعية ذاتية أو ذاتية موضوعية في بنسأء الرواية أو « رواية الرواية » عند كلود سيمون كما عند نانالي ساروت .

وكما تنقسم الرواية الجديدة الى مدرسة « للنظرة » يديرها روب - جريه ومدرسة « للباطن » أو اللاشعور تديرها ساروت .. يفتح روبير يانجيه مدرسة لالة « للكلمة » يشاركه في ادارتها صمويل بيكيت .. ولذلك نراهما يلجآن مما الى المسرح كلما تملر عليهما التمييز من خلال الرواية .. فهما يستخدمان المونولوج على المسرح في الوقت الذي يستخدمان فيه الديالوج في الرواية .. انهما يكتبان كما يتكلمان .. أى انهما يستخدمان لغة الحديث .. وهذا ما يمكن تسميته « بالرواية المسرحية » ..

اما يانجيه فيصور مالا رحبا وحزينا .. مالا يقرب من عالم بيكيت الفظيع الحزين .. وشخصا عابثة وساخرة مثل شفرسون بيكيت المايعة الساخرة شخصوا .. ليست في الواقع إلا « مسودات » لها رغباتها المطلقة التي تشبه رغبات الاطفال .. تريد الحاضر والماضي والمستقبل دلفة واحدة في مكان واحد وزمان واحد .. تريد كل شيء ولا تريد شيئا .. تصارع مع الزمن ، ولكن الزمن يربحها مر طريقه .. يقصصها عن أنفسها .. يعزلها عن الأشياء ولا يبقى لها الا الانزلاق المتيف نحو المدم ..

لا تكتب ساروت مثلها ولكنها تمنخرج رؤاسب الماضي والحاضر والمستقبل من أحشاء اللاشعور وتخرجها على الورق .. فادا كان بيتور وروب - جرييه يستخدمان العبارة الطويلة المشائكة ، الأول بذائية والثاني بموضوعية ، فان ساروت لا تستخدم العبارة مطلقا .. انها تنثر الكلمات القصيرة أحيانا والمتقطعة أحيانا أخرى .. وإذا كان روب - جرييه يصور وبيتور يلون فان ساروت تفتح مسام النفس لتفرز ما بداخلها .. ولذلك جاءت « انغلانها » تعبيرا تلقائيا عن انطباعات حية ودقيقة معا . وعلى الرغم من تلك المحادلات المادية الخافية وتلك الحركات اليرمية المتتادة التي شبهها ساروت بالثرثرة ووصفها هيدجر باللاحقية فان جدار اللاحقية الذي شيده ساروت يغلف وراءه ماضي حقيقية هي الحقيقة نفسها Authenticite .

وتتمتع ساروت بحاسة النفاذ الى خلايا الانسان الحية Protoplasma .. ولهذا ظل كتبها « صعبة » و « شبيقة » في نفس الوقت .

اما أفضل ما في ساروت فهو أسلوبها واما أحدث ما كتفته وقدمته فهو التطور سيكولوجية دوستوفسكى الى ما يمكن تسميته بـ « ما وراء التحليل النفسي » ..

والى جانب ساروت يضع النقاد كلود سيمون الذي يلتقط منها خيط ما أسماء ساروت « رواية الرواية » .. فكلود سيمون لا يهتم بالتلفظ والقواصل ، كما كان يفعل جيمس جويس .. ولذلك فهو يقول عنها « انها تقطع سبيل الحياة المتدفق .. تلك الحياة التي أسمى الى تقديمها كما هي » .. واما من « الرواية التقليدية » فيقول « انها لمبت دورا لا يمكن تجاهله أو التقليل من شأنه في وقت لم تكن قد تدعت فيه العلوم الانسانية .. أما الآن فكيف يسمح الروائي لنفسه أن يكون عالما اجتماعيا « وعلم الاجتماع » قد أصبح له مدارسه الحديثة المتطورة .. وكيف يسمح لنفسه أن يكون عالما نفسيا و « علم النفس » قد فاق العلوم الانسانية جميعا ! لقد استقرت تسميات مثل « الرواية السيكولوجية » و « الرواية الاجتماعية » و « الرواية التاريخية » وقد آن الوقت الذي تكتنف فيه من خطأ هذه التسميات .. اما التسميات الصحيحة فمن الممكن أن تكون « السيكولوجيا الروائية » و « الاجتماع الروائي » و « التاريخ المروي » ..

وكلود سيمون يرفض تحليل الشخصيات لا من الخارج ولا من الداخل لأنه لا يستطيع - على حد قوله - أن يحلل نفسه .. فالإنسان عندنا شخصية له وليست له قصة .. انه يتأرجح بين الشخصيات والعموميات .. ومن هنا بدأ سيمون يهمل « الإنسان » نهائيا ويوجه الى « الأشياء » ليصور حروب الإنسان فيها .. يصور فناء الإنسان في الأشياء بدلا من قتاله في الذات .. وهو

من المدينة الساحرة التي يزورها المرء لأول مرة .. فهو ينهر بها ويحاول أن يتعرف عليها في « جولة عين » وهو لهذا لا يركز على شيء ولا يلتصق بالدقة والترتيب في معرفة أي شيء .. أنها رؤى ولحاحات .

وهكذا يتحول العمل الأدبي إلى باليه أو أوبرا ، الفرد فيها ليس أكثر من نموذج خشب أو قطعة شطرنج يتحرك بلا وعي ولا إرادة ..

● ماذا بعد الرواية الجديدة ؟؟

لكل هي المايير الفنية التي تحكم قواعد العمل في الرواية الجديدة .. فإذا لم يحكم إليها النقد بمعايير نقدية مماثلة خرجت قضية الرواية الجديدة من دائرة اختصاصهم .. أما القراء فلا مفر لهم من الالتصاق المعى المباشر بالروايات الجديدة نفسها .. فهنا كانت الكتابة من العمل الأدبي أو الفني كاملة وأمينة لا يمكن أن تفنى من العمل ذاته .. وليس العمل تطبيقاً لنظرية أو مذهب ولا فقد جدواه وتراجع إلى النتيجة الثانية أو الثالثة من مستويات الضيق الفني .

ولكن النقد لا يزالون يرون أن الرواية ليست شيئاً آخر غير « قصة تحيا فيها شخصيات » وأن الروائي الجيد هو الذي يستطيع أن يخلق « شخصية » لا تنسى، تضاف إلى الشخصيات الخالدة التي رسمها كبار كتاب الرواية عبر التاريخ .. كما تضاف إلى مجموع تعداد السكان في العالم !

ولواقع أن الرواية الجديدة أن هي إلا نهاية لحركة استمدت رؤاها من الوجودية كمذهب إنساني وفكري .. ولا كانت هذه الرواية الجديدة قد جاءت لتعبر عن ميث الفؤاد بعد ما أصيب بانتكاسته الكبرى التي تمثلت في الحرب العالمية الثانية فإن عودة الحياة إلى طبيعتها تتطلب قيام أدب « يمشي » بدلاً لهذا الأدب « المغمور » الذي أسكرته وكان لابد أن تسكره صدمات تلك الحرب اللاإنسانية المروعة .

ولكن ونحن نطالب بإبناؤه تقع في حيرة أشد هولاً من تلك الحرب القينتمانية المظلمة .. فماذا يجدي البناء والهدم دائري وكيف يمثل الكتاب ويكتب بصفاة والويل والانحراف يمزجان العالم ؟؟

فإذا انبرى المتشرعون اليوم للحكم على « الرواية الجديدة » بأنها « تقليدية مستتة » مثلاً حكموا على « مسرح اللامعقول » من قبل .. لئلي يكون حكمهم سوى تجنب ناتج من فسور .. أما إذا ماتت الرواية الجديدة ، وهي ضرورية لتعرف بها ، شأن كل التيارات الفكرية والأدبية الأخرى ، فهذا ائذان بأن رواية جديدة أخرى في طريقها للبلاد .

فتحي العشري

غير أن بانجييه لا يهتم بالتضاميات الميتافيزيقية التي يهتم بها بيكيت .. فهو يلجأ إلى الكلمات والحركات .. الكلمات السابقة على تكوينها والحركات الفاصلة بين الصمت والكلام .. أما الكلمات فهي تلك الكلمات الجاهزة التي نتفاهم ونلتصام بها وأما الحركات فهي تلك الحركات الغامضة التي تصدر منا فجأة وبلا سابق انداز .. والكلمات والحركات جميعاً لا توصل إلى شيء .. تنقف عارية تماماً مجردة أبداً لتعلن من فشلها في أداء وظيفتها .. وظيفتها التوصيل والإبلاغ ..

وبانجييه شاعر قبل أي وصف آخر .. شاعر أعطى شعره شكل الرواية .. وفي رايه أن الرواية الجديدة هي شعر اللغة .. يشترك هذا الرأي بيكيت الذي يضيف بقوله « أن الرواية الجديدة هي شعر اللغة القاصرة » .

هناك إذن فروق فردية بين رواد « الرواية الجديدة » .. تتمثل هذه الفروقات في « الرواية السينمائية » كما رأيناها عند روب - جرييه ودورا .. و « الرواية الروائية » كما رأيناها عند ساروت وكلود سيمون .. و « الرواية المسرحية » كما رأيناها عند بانجييه وبيكيت .. و « الرواية التشكيلية » كما سترأها عند ميشيل بيتر .. فهذا الكتاب الأخير يستوحى طريقة « الفن واللصق » Collage المستخدمة في الفن التشكيلي .. فهو يتقل فقرات بأكملها من كبار الكتاب ويضمونها بروايته .. كما فعل عندما نقل فقرات كاملة من رواية « أفلا » Atala لشابوبريان وضمها بروايته السماء « ١٨٠٠٠٠ » لتر عاد في الثانية » وهي من شلالات لياجرا .. وكما فعل جورج بيريك في روايته « الأشياء » مستمداً رؤاه من اللوير .. وكما فعل سولير في روايته « دراما » مستمداً رؤاه من جويس ..

ولم يكف الثلاثة بطريقة « الكولاج » وإنما استخدموا أيضاً « البوب آرت » Pop Art أو الفن الشعبي و « الأوب آرت » Op Art أو الفن البصري المستحدثان في التصوير الحديث ..

ويعتمد بيتر إلى طريقة « التصوير المتقول » Pastiche التي يصير على أنها طريقة « التحريف للسخرية » Parodie .. فننون روايته « صورة الفنان وهو فرد صغير » منقول نقلاً محرفاً عن رواية جويس المسماة « صورة الفنان وهو شاب صغير » ..

وقد أخذ بيتر يحطم التقاليد الروائية التي بليت بحيث شمل تعطيمه طريقة الكتابة والقراءة .. فلم يبق على طريقة القراءة المعروفة من الشمال إلى اليمين ومن أعلى إلى أسفل .. ولكنه يدعو القارئ لأن يدور بعينه في الصفحة رأساً وأفقياً وأحياناً بعيل شديد ، كذلك .. لأنه يجبل القارئ ينتقل بعينه مرة بين الهوامش ومرة أخرى بين الهوامش .. فتمده أن الكتاب لا يفرق في شيء

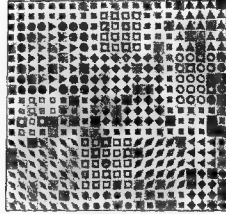
صحیحان جدیدتان

فن الفن الحدیث

دکتور رمزک مصطفیٰ

● تعبير فن الجوب وفن الكورن ظاهران صافان يدان المصممتان دافتان دافتان شباب اخن الماص





من الأدب آرت
للنشان فاساريللي

اللباس . ورواسب الحرب المخيفة تطلق البشرية في
مناهما وصحوها ، وتحمو بحنف ما قد برز خلال معاركها
من صفات البطولة والرجولة ، والشهامة والتضحية ،
والقداء والإخلاص ، والانتصار والاستشهاد إلى آخر
هذه القيم والمثاليات .

وشباب ما بعد الحرب المالية الثانية يعاني بقسوة
مريرة بشاعة هذه السنوات الغويلة من العيوانيسة
ولا يستطيع تجاهل أنها لم تنته إلا فوق جثث والده وأهله
أقاربه وأصدقائه والقرى التي إليه . ولولا شهرة النصار الذي
حدث في هيروشما ونجازاكي ما كان يمكن للحرب أن توقف
ولذلك لشباب هذا العصر يعيش حياته في مراغ دائم الهم ،
مع أحلام رهيبية مريرة ، مع خوف مميت من غده . لذلك
كان لابد له أن يشور ، أن يطالب بالتغيير ، أن يسفر من
كل ما كان لأنه هو الذي قاده إلى ما هو عليه الآن .

ومع التطورات العلمية الهائلة ألتى ظهرت بعد الحرب
المالية الثانية ، ومحاولة الافادة منها في خدمة الإنسان
بشية اسمعاده وتوفير الراحة له ، لا يزال الشباب يعاني
من الرواسب الثقيلة في داخله ، وسيظل يعاني منها إلى
أن يتمكن من الخراغ كل هذه الرواسب ، في شكل ثورات
تعبيرية تنجر ما في أعماله من بركان مكتوم .

● الفن التشكيلي ولورة الشباب

بهذا البركان الداخلي اندفع الشباب في كل مكان إلى
التصوير من واقعهم بمختلف أشكال التعبير بالكلمة في المسرح
والسينما ، باللعن في الموسيقى والأغاني ، باللون في
الاعلان والفن التشكيلي .

وكان نصيب الفن التشكيلي عظيما لدى شباب ما بعد
الحرب المالية الثانية باعتباره انتساج يتشعب الفكر
والاحساس واللعن في صمت وكانه يقول من الداخل وليس
من الخارج .

والإنسان ينطبع أو يشكل أو يجبر على قبول نظم
اجتماعية وسياسية معينة تولدها طبيعة الظروف الاقتصادية

يمكن القول بصفة عامة أن مرحلة الشباب هي ما بين
المثريين والأربعين في عمر الإنسان وأنها أقصر مراحل
عمره على مواصلة العمل والإنتاج ، الأمر الذي يولد الخبرة
والتجربة ، وينمي الاحساس والخيال ، ويولد معاملة
الإنسانية ليهتمسح طريقته وسط عالمه . . الخارجى
والداخلى على السواء .

وشباب العالم اليوم ينتج أنواعا مختلفة من الفنون
عما كان عليه إنتاج أجدادهم وآبائهم ، ولا سيما فيما
انتجوه من أعمال بعد الحرب المالية الثانية .

والحروب تترك في نفوس البشر اشداء كثيرة تعرسب
في داخلهم وتنبور في قلوبهم فتؤثر بيطيمنتها على فكرهم
ومشارعهم وبالتالي تؤثر في إنتاجهم . ورواسب الحروب
حزينة قائمة سواء بالنسبة للفنان أو المخلوق لأنها ناتجة
عن راحة البارود والدم ، عن صور الموت والقناء ، عن
معاني الوحدة والجوع والعمرى ، عن معاني اللل والأعانة
والتشرد ، عن الجنين والخوف والندم ، عن الاضطهاد
والقسوة والوحشية عن كل ما يخالف قيم الإنسان وصفاته

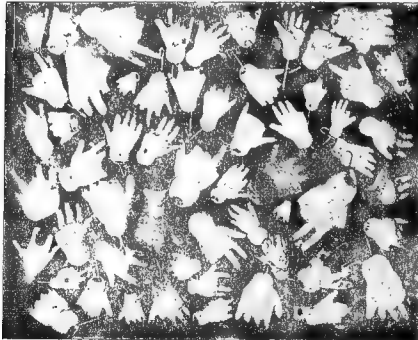
وأطلق الكثيرون على مثل هذه النزعة الفنية في الانتاج اسم « الواقعية الاشتراكية » . وصارت منهجا معينا في الانتاج لجميعه وتشجبه ونفرسه الدول الآخذة بالنظام الماركسي في تشريعاتها السياسية . والواقعية الاشتراكية في الفن تقدم ما هو كائن ، ما هو موجود وليس ما هو غائب أو في الداخل ، ولذلك فهي تعنى بتقديم صورة ملموسة مباشرة يمكن التعرف عليها بوضوح من خلال ما يفكر فيه العقل الواعي للإنسان . ولذلك أيضا فهي تنفى كل ما يقدم من طريق الحلم أو الصراع الداخلى للإنسان ، أى ما يفكر فيه الإنسان بمقله الباطن .

ولذلك أخيرا اشتملت المدرسة الواقعية الاشتراكية على المصامين التى توضح حياة العامل والفلاح والمهندس والعالم والمدرس والتلميذ والقائد والجندي فى أبهى صورهم وأسعد لحظات حياتهم :

التي تتحكم في الوطن الذي يعيش فيه ، وبالتالي فإن طبيعة هذه الأوضاع السياسية والاجتماعية تساعد على ظهور بعض ما يحمله الشباب في قلبه ، وعلى كتمان البعض الآخر .

وشباب ما بعد الحرب موزع سياسيا الى شرقي وغربي ونام ، ولذلك فهو أما أن يندفع الى الماركسية في فكره وسلوكه ، أو يتجه الى الحرية المطلقة التي تطبع انتاجه وعلاقاته ، أو يرفض بما بين الاثنين .. أى من هنا وهناك .

ووفقا للتعاليم الماركسية أصبح الإنسان العامل هو مركز التمجيد والاعتبار ، وأصبح هو محور الانتاج باعتباره مصدر الخير والقوة والرفاهية . ومن هنا نشأت فكرة الالتزام بالمجتمع وأوضاعه الجديدة ، والارتباط بحاجة الجماهير وتقديم كل ما هو مفهوف ومتعارف عليه وفيه الوصول اليهم ومساعدتهم في حياتهم اليومية ليؤيد الانتاج وهم السعادة .



من البواب آوت
للإنسان ارمان

● فن الواقعية الاشتراكية

ولست المدرسة الاشتراكية الواقعية قاصرة على شباب الكتلة الشرقية أو الصين الشعبية ، فقد اتجه اليها كل من يدين في قرارة نفسه بالفكر الماركسي كحل للأزمة التي يعانيها وبالتالي للبيئة التي يعيش فيها . وهناك فنانون من البرازيل والمكسيك . وغيرهما من البلاد اللاتينية والافريقية والاوربية يقدمون أعمالا ذات منوع واسلوب اشتراكي واقعي . فاعمال الفنان البرازيلي « بورتيناري كاتديمو » تميز من كفاح العامل وقوة جلده ومقدرته على الانتاج ، ولذلك فهو في صحة جيدة وروح ممتوية عالية وحركة رشقة فيها فرحة الانتصار . اما الفنان الشاب الهنحاري « جانور جاسز » فهو يقدم في احسدى

من فن الواقعية الاشتراكية للفنان جاسز



ولما كان أغلب أفراد هذا المجتمع تدور في نفوسهم مثل هذه الاحاسيس والانفعالات والمارك ، فهم يحتلون بشتى الطرق للجمع بين الاثنين عن طريق انتاج يوضح هذا الصراع . اما عن طريق اعمال تسخرها لخدمة الانسان المعاصر او عن طريق خلق مجتمع مكثف بذاته يمثل ما يحبه وبهواه وما يشعر بحاجة الى الاتصال به ، او بمعنى آخر يخلق لقلقه الباطن عالة الخاص به الذي يعيش فيه عندما يرتد بعيدا عن العالم الظاهري .

● ظهور البوب آرت

وهكذا ظهرت مدارس عديدة مثل مدرسة العشب او اللامعقول في الأدب والفن ، وجعلت تسخر مما يجده انسان اليوم باعتبار ان هذا الذي يجده انما هو شيء أجوف يقود العالم الى دمار جديد . لمصرحة «الاستاذة للكتاب يوجين يونسكو تقدم الاستاذ العالم بلا رأس او دماغ بين المحبين والمحبين وصيحات الامعاج . وكذلك الفن التشكيلي عندما يقدم نموذجا مكبرا لساندوتش « الهامبرجر » وهو الساندوتش الشعبي في الولايات المتحدة ، ويتحوى على كمية وفيرة من اللحم والدهن والخفروت . ليس الفرش من ذلك البداية لهذا النوع من الفناء ، وانما هو السخرية مما صار شعبا بين الناس ، مما صار يشغل بال الصحافة والرأي العام في هذه الفترة من الصراع الذي يعانيه الانسان .

وهذا النوع من الفن التشكيلي يعتبره النقاد اساس نزعة فن «البوب» والاعتمادان الاسم مأخوذ من كلمة Populr نسبة الى الشعبية ، ويقال ايضا انه لجأ الى التجسيد اخذا من الديمة Pupper نظرا لشميتها وقسوة ارتباطها بطفولة الانسان في كل بلد من بلاد العالم . ولذلك ففن «البوب» يعتمد اساسا على وحدات شعبية تشغل حياة الانسان المعاصر . يقدمها عن طريق التجسيد والمطابقة للواقع . ولعل العرض الذي اقامه معهد الفن المعاصر في بلندن عام ١٩٦٣ للفن البوب يقدم محاولة صادقة لبحث شباب اوروبا عن عالمهم الخاص ، وهم بذلك يتجهون نحو الاستعانة بالدمية في خلق عالمهم الفريد . ولا يزال هذا العرض في الذاكرة وما قدمه أحد الفنانين من لوحة لعائلة يتكون افرادها من رجل مسن وسيدة مسنة وقطة صفراء سوداء لتلصق في رفق وحناك بالفتن يقدمها هذه السيدة . اما السيد فيبدو وهو جالس على كرسى امام مدلاة ، تلوحها ساحة صغيرة ، مرتديا حلة تؤكد حالته الاجتماعية المتوسطة ، ومسكنا في نهاية كم (جاكنت) بفلينونه . واما راسه فيملوها (كاسكتنه) من الصوف وليس لوجهه أية تفاصيل بل هو مساحة بيضاء ذات لون وردي باهت ملتصق بها شارب خطه الشيب مع تكاثف دخان غليظه . وتكاد تشعر لدى رؤية هذا الرجل المعجوز

لوحاته التي عرفت باليبنالى الأول بإباريس مجموعة من الرجال والنساء والاطفال في حركات انتصارية استمرارية ، وهم يحملون في ايديهم أقصاف الزيتون ، ويظاير من بين ايديهم ومن فوق دوسهم الصمام الدويع الجيبيل . اما فنائو المانيا الديمقراطية وعلى رأسهم فنائو الشعب « روديولف بيرجاندو » فهم يحاولون بجهد ودأب انتاج اعمال تخضع لتعاليم المدرسة الواقعية الاشتراكية ، اى ايجاد وحدة ديداليكتيكية بين الشكل والمضمون . وتعتبر الناقدة ألفتنية « كريسستا فيشيلر » ان أعمال رودولف بيرجاندو وثيقة فنية تعبر عن رفض الفنان للفن غير الهادف ، وغير المجدد اجتماعيا ، وأنه يتم دائما بالانسان وهو بهذا الموقف الإنساني يجد نفسه متحدا مع دولته من ناحية ومع ذاته من ناحية أخرى .

ولعل أعمال الفنان يان كولفوالفنانة ليندا لستفنجوشولوا لثنسكوسلوفاكيين ، توضح رؤية الفنان الماركسي للعالم الخارجى . فقد سجلا بأعمالهما من التصوير والنحت والخزف ما استطاعا أن يشاهداه ويستوعباه . وكان ما قدماه صورا للعامل والفلاح في حالة عمل أو راحة تمجده ويضعه في المرتبة الأولى للرؤية السريعة العامة . ويعتبر الاتحاد السوفيتى ينبوع المدرسة الواقعية الاشتراكية ، والفنن لشكلها ومضمونها على السواء ، ولعل المخرج الذى اقامه الاتحاد السوفيتى بالقاهرة في نهاية العام الماضى خير دليل على حدود وابتداء واهتمامات المدرسة الاشتراكية الواقعية في الفن التشكيلي .

● أزمة الشباب المعاصر

وحيث يستطيع الانسان التعبير بحرية عن مشاعره الداخلية والخارجية اى من نشاط عقله الظاهري ومقله الباطن ، تتولد اعمال انسانية متكاملة ذات نبرة شخصية عالية وبسبب هذه البلاد يشعر الآن بعد رحلة الحرب الثانية بخوف لا مئيل له من مستقبل تفرضه طبيعة الصراع الدولى . لهذه النزاعات الدولية التى تملو وهتبه يوما بعد يوم تجعله تلقا على ذاته ، على استمرارها وعلى مصيرها فى آن ، ولذلك تنتج السخرية ما هو قائم وما هو استمرار لما كان ، وتؤكد للاجيال والعيب وعدم الايمان بالجماعة الخوف منها والتماهى فى الانطواء والانزواء والانتظار الى هذا اليوم الموعود .

ولما كان الانسان بطبيعته يميل الى الحياة ، ويميل الى الاتصال بمثيله الانسان ، تنفيذا لهذه القوة الخفية الكامنة في داخله ، والبائسة على التوالد والاستمرار ، كان من الطبيعى بالنسبة له ان يجد نفسه في حيرة ، وأن يصبح في صراع دائم بين ما خلقته الحرب من رواسب ، وما يراه من مشاهد تزيد هذه الرواسب وتضيق اليها ، وكذلك يجد نفسه في صراع آخر بين ما يراه ، وبين هذه القوة الخفية التى تدله نحو حب اليقظة وحب الحياة .

الألوان مع بعضها في إيقاع رقيق عام دون تكلف أو افتعال ؛ ولم يوجه الفنان اهتمامه نحو بؤرة معينة ، وإنما أراد أن تكون الصورة بأكملها ذات قيم متساوية مع اختلاف اللون والشكل والخامة .

ولا يستطيع المشاهد أن يمر بأفراد هذه الأسرة دون أن يقترب منهم ، وأن يحاول الاستماع الى ما يدور بينهم من أحاديث ، في اللحظة التي يشاهدهم فيها أو فيما بعد هذه اللحظة وذلك راجع الى إنسانية الفنان التي تجلت فيما طرحه من قيم على هذه الأشكال .

وأذكر الآن مقدار ما دار من مناقشات طويلة من صناعة هذا الإنسان وعمله ، ومن ثقافته ولكره ، ومن حالته وعدد أفرادها ، ومن شدة اقبال الجمهور على مشاهدة هذا المعرض .

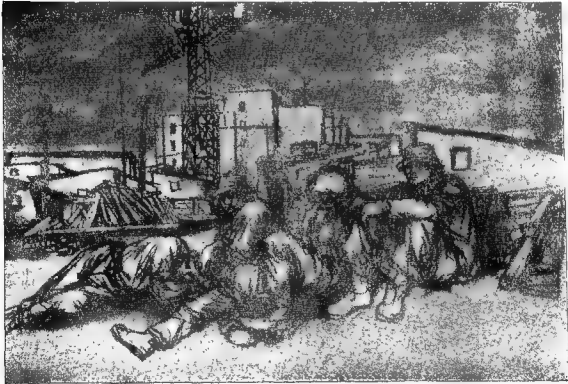
ولم لوحة الفنان بيلى أبلي . «اضحك أيها الضيف» حيث تظهر موزة نصفها الملوى مقشر وبرتقالة بها قطاع جاني يبرز منه طقم أسنان من البلاستيك يوضح معنى الضحك الجمامي وكيف يتمايل اصبع الموز في حنو نحو هذه

ومجموعة الألوان التي تنتثر في ملبسه ومقدمه أنه مستريح لجلوسه في مكانه هذا . أما السيدة التي أمامه فتشمرك بأنها زوجته وأنها سعيدة بالجلوس الى جواره وأنها تعمل له أو لأبنها (شمالاً) من الصوف لونه كاكى تتدلى خيوطه على ركبتيها وعلى السجادة الصغيرة تحت قدميها . ووجهها مصنوع من القماش المحشو بالطين ، فاللون أكثر نعومة من الرجل ، وأقرب الى البياض منه الى الشحوب . وتنزل من تحت ثالها خصلات من الشعر الذهبي الداكن حيث تجد العديد من الشمرات البيضاء طريقتها للنمو .

عالم غريب تألقه مجرد أن تراه ، وتشمر أنك في ضيافته وليس هو الذي في ضيافتك ، وأن استمرار الرؤية ليؤكد لك أنهم يتكلمون وأنهم سمداء بهذه الراحة ، وأنهم ينتظرون الى أن تستسلم ميوتهم لنوم طويل .

والصورة من الناحية التشكيلية ذات مسحة لونية باهتة كل ما فيها « كان » وليس طارحاً أو زاهياً . فاللون الاحمر الذي يستعمله الفنان كسوة مسحة رمادية ، والابيض الذي يضمه تملوه طبقة صفراء رقيقة ، وهكذا تتداخل

« العمال في راحة » للفنان التشيكوسلوفاكي يان كوفل



البرقالة الضاحكة وكأنهما في الطريق الى علاقات جنسية من النوع الذي يحتم البقاء وتحفظ الجنس .

ليس فنا على الاطلاق !!

ولعل موجه النقد التي شغلتها بعض التفسيرات السياسية على فن البوب بدوي أنه ليس فنا على الاطلاق وإنما هو طرائق فني أشبه بطراز الباروك والروكوكو ، وليس من المعقول أن يشاهد الإنسان منتجات هو مرقم على مشاهدتها كأكواب البيرة أو زجاجات الكوكاكولا أو أكياس اللبن أو حلب اللحم المحفوظة ، ليس من المعقول أن يشاهد هذا كله في المتاحف وصالات العرض ، وهو الهارب من حياته اليومية . فهو يذهب ليهرب من محل البقالة وليس لتكرار ما يراه . ومع ذلك فقد قامت بعض الجهات الفنية باحتضان هذه الصيحة الجديدة وأقامت معارض عديدة لانتاج هذا النوع من الفن وأهمها معرض السنة يستحق الجونجهام بنيويروله ، ومعرض معهد الفن المعاصر بلندن . كما قامت هذه الجهات بشرح وجهات النظر بالنسبة لهذا النوع من الفن عن طريق الفنانين أنفسهم وبعض انتقاد الدارسين . وأكد الجميع أن رؤية الشيء ليس للتعرف عليه وإنما لفهم مضمونه والفرص من وجوده . وإن الهدف من استخدام هذه العظايا الشخصية بعيد كل البعد من الجري وراء الشهية تملأاً لجمهور المشاهدين . فهو في

العامل للفنان البرازيلي بورتيناري



دودلف بيرجاند فنان الشعب

الواقع نتيجة دوافع ذاتية امتداداً لفن التجريد إلا أنها بالأسلوب الشعبي .

والاعتقاد أن أعمال الفنان أيرمان تقدم غير دليل لكن « البوب » . فلوحت « الأيدي الصغيرة » التي مرصها سنة ١٩٦٠ تمثل مجموعة من الأيدي المجسمة المختلفة الحجم والجنس . هذه الأيدي مقطوعة قبل الصمم مباشرة ، وهي منتشرة على سطح الصورة وكأنها آلاف الأفراد كل يشير الى الآخر متهماً إياه فلا يذلي بأجمعها ذات تشوهات . وليست هناك يد سليمة على الاطلاق فهي إما ميتورة الأصابع كلها أو بعضها وأما ملطخة بالدم أو أن الدم يسيل منها . وقد ربط الفنان جميع الأيدي بخطاطيف حديدية ، ليؤكد أنها جميعاً كانت تروسان في ماكينة كبيرة . واللوحة تدعو الى الخوف والذعر وتؤكد أن كل يد تجري وراء الأخرى في حركة مستمرة . وتتالى من الصورة أصوات صاخبة حزينة بعضها مكتوم وبعضها صاخب كأنه شعاع نور حاد يقطع الظلام .

الرؤية في المسرح الأمامي لمدة عشر دقائق وهكذا مع بقية الخشبات ، وهكذا أيضا يوما بعد يوم الى ان تصرف على ما يدور فوق كل الخشبات المهيطة بك . وتستطيع على الدوام ان تضيف اشياء لا تنتهى على الاطلاق الى درجة اللانهائية .

ويصف الناقد « ايكون تايلور » أعمال الفنان رينيه بأنها « عالم من الأحلام » ، يمتد ويتسع حتى يشمل عالم اللانهائية ، ولكن عالم الأحلام هذا ربما كان أثر الجفاف أهمية .

ولمّا الفنان رينيه الى تجسيد لوحاته من طريق فرائط خشبية تثبت فوق أرضية مرسومة . وهو يلجأ الى الرسم على جوانب هذه الأرضية وعلى حافتها العليا ، وبذلك تتحرك الجبورة كلما تحرك المشاهد ، وتتمدد الصور والمزجات كلما تمدد عليه الرؤية .

وربما كانت أعمال الفنانة الانجليزية الشاب « بريجيت ريلي » المرسومة بالبحر الشبني الأسود على أرضية مسطحة بيضاء ، خير دليل على محاولة إيجاد الحركة الشديدة التي تنتمى اليها لدى المشاهد . وهي تحاول ان تؤكد العلاقة بين الراحة والارتباك وذلك من طريق خلق نظام يؤكد الفوضى والعدم النظام .

والرأي يؤيد وجهة النظر القائلة بأن أعمالها تؤكد الصراع بين الاشكال الهندسية للدرجة ان كلا منها يهدم الآخر . إذ يمكن مشاهدة الشكل وهو في حركة نحو اتجاهين متضادين .

ويجدر الاشارة في هذا المكان الى أعمال الفنان الشاب فازارلي الذي يعتمد على الخداع البصري في المسلات اللونية ، مؤكدا ان لكل لون تأثير على الآخر وان مشكلة الفراغ مشكلة ذهنية لأن أي صورة لا يمكن ان تعيش دون فراغ . وأن الألوان تشكل فراغا في حد ذاتها . ويمكن وصف أعمال فازارلي بأنها ذات بساطة في الشكل الا انها ذات تأثير مقعد على العين .

ولذلك يعتبر فن البوب وفن الأوب ظاهرتان صادقتان لاتساية العصر وسعتان واضحتان لانتاج شباب الفن المعاصر .

وبدل هذا الانتاج على صحة تفكير شباب مصر وعلى اتساع افقه وصفق أحاسيسه نحو الخلاص من رواسب الماضي وتحرير الانسان المعاصر من مستقبل لو جاء امتدادا للحاضر بآلامه وإحزانه لادى بنا جميعا الى الدمار ، ولذلك فان شباب هذا العصر انما يطلعون هائبن الصيغتين بنية الوصول الى مجتمع أفضل .

رمزي مصطفى

والشاهد لهذه اللوحة لا يستطيع الا ان تلعب هينا ويملو صدره ويهبط ويشعر بانقباض وسخط يكاد يخرج من بين شفتيه يلمن الحرب ، ويشور في وجه تيجان المدوان . ويرتد في قرارة نفسه دعاء نحو السلام ، نحو الحياة ، نحو المحبة ، نحو الله .

● حركة الأوب آرت

والنزمة الثالثة هي فن الأوب Op. والسمية مشتقة من كلمة Optical بمعنى الرؤية او الابصار . وهو مبنى على اساس المشاهد لاشكال تسبب ارتباك الرؤية ، من طريق تعدد واختلاف الصور عند متابعتها او عند قضاء الحركة .

والاعتقاد ان هذه النزمة ان هي الا استمرار للنزمة التجريدية التعبيرية ، والربية في حركية الممثل الفني نفسه ، أي في تفييره وتحريكه امام المشاهد .

والعالم المعاصر يمتثال بالسرعة والديناميكية في كل متجاته بل في صورته العامة بشكل يلجس الى التامل والتفكير . ويعد الفنان نفسه ساعطا على هذه السرعة الملهة ، مؤمنا بسرعة الفناء في نفس الوقت ، ولذلك فهو يلزم أعمالا تترك النظر وتسبب تعباً للعين وتؤثر تأثيراً مباشراً على قاعها . ويصبح من الصعب استمالتها داخل المنارل حيث يعيش الانسان ، أو حتى في مكان عمله وحياته اليومية .

والفرس من ذلك هو توضيح مخاطر طريق السرعة الذي يسير فيه الانسان المعاصر ، وربما كان الفنان في محاولاته انتاج فن الأوب يبحث عن اللانهائية حيث تنعدم الجاذبية وتم الحركة دون انقطاع . وربما هذا هو ما يبحث عنه الانسان في قراءة نفسه ، أن يصبح غير مرتبط ، حراً طليقا يسير في مدار لا نهائي وفقا لذاته .

وربما كانت أعمال الفنان الشاب « دينيس رينيه » التي تثير اشكالاتها كلما تحرك المشاهد بسرعة ترتبط تماما مع سرعته تكشف عن الرغبة في سرد قصة طويلة لاتهاية تنمو وترقد وفقا للمشاهد .

وقد توافق هذه النزمة الفنية الرغبات الكامنة عند الانسان نحو الاستكشاف والمعرفة وارتداد المجهول . ولقد قدم الفنان « رينيه » فصلا كاملا في كتابه عن « مسرح الأوب » حيث تتمدد خشبات التمثيل حول المشاهد وهو جالس على كرسيه الدوار يشاهد العرض المسرحي فوق خشبة المسرح . فيقول « يمكنك ان تتابع العرض من اليوم الاول خمس دقائق على المسرح الأمامي ، وخمس دقائق على المسرح الجانبي الأيمن ، وهكذا على بقية الخشبات الى ان يتم العرض . ثم تعود في اليوم الثاني وترصد من مقدار



إوني ريتشاردسون رالك السينما الجديدة

كاريل رايس : مساء السبت صباح الأحد



سمير فرديد

ريتشاردسون : « موندوازيل »

يعرض في جميع أنحاء العالم في وقت واحد ، ومن بين ما يتميز به أيضا أن لفته لا تفرق بين الناس مهما اختلفت لغات كلامهم .

قال الفنان الأمريكي الرائد دافيد وارنر جريش يوما « في عام ٢٠٢٤ سوف تجفون السينما في كل مكان ، على ظهور السفن وفي القطارات وفي الطائرات وفي غرف الاستقبال ، سوف ترفعون من أنفسكم بأخر الألام بدلا من « اليوم » المسألة » ولن تكون هناك رخصة في الصورة على الشاشة ولن يصيكم الصداق ، وعام ٢٠٢٤ سوف يحدث شيء يبدو لنا الآن عجيبا ، سوف تكون كل الأفلام صامتة ، لأن هذه هي طبيعة السينما ، فالفيلم ليس فن الكلام » .

والحق أن تطور السينما الى الصورة التي يراها الفنان الكبير لم ينتظر عام ٢٠٢٤ ولن ينتظر عام ٢٠٢٤ ، فليس هناك الآن ارتعاش في الصورة على الشاشة ، وليس هناك صداق يصيبنا من العرض السينمائي ، بل وإن ما كان يمتيه بقوله أن الفيلم ليس فن الكلام - بفرض النظر عن رفضه للفيلم الناطق - هو ما حققه الفيلم المعاصر اليوم وهو قادر على النطق .

أما عن انتشار السينما في كل مكان ، فلا يتعارض أيضا مع انهيار صناعة السينما في العالم اليوم ، وإنما يؤكد هذا الانهيار ، فانتشارها على ظهور السفن وفي القطارات وفي الطائرات وفي غرف الاستقبال هو شكل انتشارها في المستقبل بعد أن يزول مصر الآلاف من دور العرض والآلاف من الاستديوهات .

لمستقبل السينما ليس في دور العرض ولا في جماهير دور العرض ، وليس في الاستديوهات وما تصنعه الاستديوهات ، مستقبل السينما في نوادي السينما وجميعيات الأفلام ، ومستقبل السينما في الاستديوهات الصغيرة الملحقة ببيوت قناياها الى جوار المكتبة ، وتطور السينما المعاصرة يؤكد لنا هاتين الحقيقتين ، أن جمهور السينما الذي عرفه فن الفيلم منذ نصف قرن ويزيد يقع الآن في المنازل أمام التلفزيون ، وأن جمهورا جديدا يولد وإن فليما جديدا يولد معه .

والفيلم الجديد الذي يولد هو الفيلم الذي يحقق الاستقلال الجمالي للفيلم ، وليس هناك غير طريق واحد لتحقيق ذلك الاستقلال هو طريق لأن الفيلم ، وليس هناك غير طريق واحد لتحقيق وجود ذلك الفنان وهو طريق اللغة السينمائية الخاصة التي تتجاوز مرحلة التراكب الكمي للفنون المختلفة في فن الفيلم الى مرحلة استخلاص لغة جديدة مستقلة بذاتها .

وفنان السينما المعاصرة يرى ذلك جيدا ، ولهذا يتحرك فن الفيلم اليوم نحو فنان الفيلم ونحو لغة سينمائية خالصة .

يقول الفنان الأمريكي اليا كازان « أن الأفلام التي لا تنال إعجابي هي تلك التي لا أشعر فيها بشخصية لأحد ، أنني لا أشعر بالضيقة إذا ما لاحظت أوجه التشابه في اللام برجمان ، بل أقول إن هذا أمر واجب ، فهذه

أما أننا مقبلون على عصر يسود فيه التلفزيون ، فهذه حقيقة لا شك فيها تؤكدنا أرقام صناعة السينما وتجارتها في كثير من بلاد العالم ، وأما أن هذا يعني خياع السينما ، فذلك هو الرعب بين فن في سبيله لأن يكون فن الموسيقى وكفن الشعر ، وبين وسيلة إعلامية أو وسائل الاتصال بالجماهير لا تنتمي الى الفن من بعيد أو قريب .

لن نقول مع روبرتو روسيليني مثلا أن السينما قد ضاعت ثم لورد أرقام تدورها الاقتصادي للدلالة على ذلك ، ولن نقول مع غيره أن السينما قد ضاعت وهذه هي الأرقام توضح الفارق بين انتشار السينما وانتشار التلفزيون ، بل نقول مع « سارتر » أن السينما تستطيع أن تستفيد من ذلك الذي يبدو ضررا أوقعه بها التلفزيون ، كما استفاد المسرح مما يخيل للبعض أنه قرر أوقعته به



جولدمان : « أصدقاء الصمت »

السينما ، يقول سارتر أن « السينما على عكس ما يعتقد الكثيرون لم توقع بالمسرح في محنة ، لقد أضرت حقا ببعض مديري المسارح عندما استولت على عدد كبير من رواد هذه المسارح ، وأضرت بالمسرح الذي يقدم ما تقدمه السينما ، أي المسرح البيروجواي الواقعي الذي كان هدفه نقل صورة واقعية لما يجري في الحياة ، أضرت السينما بهذا المسرح لأنها أصبحت تنقل واقعيته بصورة أدق ، فحلت محله لدى الجماهير ، فالشجرة بالنسبة للمخرج السينمائي شجرة حقيقية ، أما شجرة المسرح الواقعي فتظهر دائما على أنها خدعة » ومن هذا الوقت والمسرح يفكر في امكانياته الخاصة به كما يحدث في الفنون الأخرى ، وقد اهتدى فعلا الى ما يصلح من هذه الامكانيات سببا في قدرته » .

إن مستقبل السينما في امتدادى مستقبل مشرق وعظيم ، فنن الفيلم هو النتاج الخلاق لمصرنا ، وكما ينسم مصرنا بالنزوع نحو التمثل الإنساني ، وربما يكون في وصول الإنسان الى الفضاء ورويته الأرض كرة صغيرة هو الصورة الدالة على ذلك ، ينسم فن الفيلم بذلك النزوع أيضا ، فمن بين ما يتميز به قدرته على أن



جسوني شلزنجر :
« يسلي الكلاب »

المختلفة لقن الفيلم اليوم ، بقدر ما يعنى محاولة العثور على الشكل التقدم من بين هذه الأشكال .

وشباب السينما في العالم اليوم هم الذين يستعملون مستقبلها ، من أقصى الشرق الى أقصى الغرب ، ولما حركتين من أهم حركات السينما المعاصرة ، توضحان ما تذهب اليه سلبا وإيجابا ، الأولى حركة السينما الحرة في بريطانيا والثانية حركة سينما الأبواب المفتوحة في نيويورك ، فالأولى تعتبر نموذجا للحركات التي تجدد دور المساهمة في صنع مستقبل السينما على النحو الذي أسلفناه ، والثانية تكاد تكون مستقبل السينما بعينه .

السينما القصيرة والقريب البريطاني

في أعقاب حرب السويس عام ١٩٥٦ ، وبعد أن تلتقت الإمبراطورية البريطانية قربة جديدة في مصمم كيانها الاستعماري المتداعى ، ومع غروب الشمس « التي لم تكن تفرب أبدا » ، ظهر جيل جديد من الأدباء والفنانين البريطانيين ، فأصدر كولن ويلسون بحثه الهام عن « اللامنتى » ، وكتب جون أوزبورن مسرحيته « انظر الى الخلف غاشبا » ، لم أخرج توني ريتشاردسون فيلمه القصير « موما .. ارفضها » .

وتوات الأعمال الأدبية والفنية تلفظ الماضي الضائع ، وتعلن مولد رؤيا جديدة ، ولم تعد « الأرض الخراب » مدعاة للحزن التراجيدي كما عند البيوت ، وإنما مدعاة للسخط والغضب والأمل في عالم جديد .

وقد أجمع النقاد على أن « موما .. ارفضها » الذي كان أول أفلام ريتشاردسون « بداية حقيقية لسينما جديدة » أطلقوا عليها « السينما الحرة » أو « السينما الايرلندية الجديدة » ، سينما متحصرة من جميع القوالب ، لا تكل البحث عن الوسائل الفنية التي تواكب الرؤية الجديدة .



جسوناس ميكساس
« نبي السينما الطليقية »

الأفلام كلها نتاج أفكاره وحصاد عمله ، وهذا حقيقى أيضا بالنسبة لانتونيوني وفللمنى .

ويقول الفنان الفرنسى دوبريرسون « نأق كل يوم اعتقد أكثر فأكثر بأهمية أن يقوم العمل السينمائي على عدد قليل من الأفراد ، وأن يقوم بالأعمال الفنية الجوهرية فيه فرد واحد ، واعتقد أن فيلم المستقبل سيصنعه فنان واحد » ، ويحسم الفنان الفرنسى كلوديلوش القضية بشكل واضح عندما يقول « لكى يصبح الفيلم عملا فنيا متكاملًا ينبغي أن يتولاه شخص واحد فقط » .

ولا توضح الكلمات السابقة لقط ما تذهب اليه ، ولا يوضحه انتاج برجمان وفللمنى والتونيوولي وليلوش وراى وكروساوا وكوزيسيف وغيرهم من المعاصرين ، بل والنتاج شابلن وجريفت وايزنشتين وكليز وغيرهم من الأجيال السابقة ، فقد كان فى الفيلم يتحرك نحو مستقبله سريعا حين عانت حركته هوليوود ودولاراتها الطائلة وخاصة في أعقاب نطق الفيلم مباشرة .

أما بالنسبة لومى فنان السينما المعاصرة على الحاجة الى لغة سينمائية لها كيانها الذاتي فيضج أول ما يفتح في هذا الإيمان التزايد بضرورة وجود فنان الفيلم ، ثم في التجارب المستمرة لتحقيق وجود تلك اللغة في أعمال ذلك الفنان ، يقول الفنان السوفيتى سيرجى جيراسيموف « من السذاجة تصور الفيلم كشيء تكون نهايا واستنفد موارده الحرة والجمالية » .

وعلى هذا الأساس يعمل فنان السينما المعاصر ، وهو يبدأ عمله بتجاوز مرحلة الاعتماد على الأعمال الأدبية والمسرحية واستخدامها في حدود إطار ذلك الوجود الذاتي المشهود للغة الفيلم ، ثم هو يتخلص من مرحلة امكانيات الفيلم بمعنى ضخامة الميزانية ويستبدل بها امكانيات الفيلم بمعنى غنى اللغة السينمائية وثرافها غير المحدود . وإذا كان حديثنا عن مستقبل السينما يحدد مسارا واحدا لهذا المستقبل ، فلذلك لا يعنى انهاء الأشكال

وسخرية أكثر عنفا كما في « بيللي الكلاب » و « توم جونس » وكشفنا عن طبيعة العلاقات الإنسانية في ذلك المجتمع كما في « هذه الحياة الرياضية » و « ذات العميون الخضر » ومحاولة لتأمل الوضع الإنساني والغوص في الأعماق الدلنية كما في « دموازيل » و « بشار من جبل طارق » ، ولكن هذا كله يؤكد أن السينما الحرة تمثل رؤية فكرية جديدة ، أكثر مما هي سينما جديدة مساهم في صنع مستقبل الفن السينمائي .

صحيح أن أي من أفلام السينما الحرة التي اعتمدت على أصول أدبية قبلو وقد تخلصت تماما من الطابع الأدبي ، ولكن هذا يمد « تنفيذا جيدا » للأدب أكثر منه « إبداعا سينمائيا » ولعل أهم السمات الفنية للسينما الحرة ، ذلك الاستخدام الخلاق للمونتاج وبخاصة في « هذه الحياة الرياضية » وفي « ذات العميون الخضر » ، لم في كوميديا « بيللي الكلاب » التي تعتبر من أهم الكوميديات السينمائية المعاصرة .



ريتشارد سون : توم جونس

سينما الأبواب الضلعية والبحث عن نقيض العيسمة

يعتبر انهيار هوليوود من أهم الظواهر السينمائية التي انفضت في الستينات ، ففي نهاية عام ١٩٦٦ اندمجت شركة يونيتيد آرست مع شركة ترانس أمريكا ، وبارامونت مع كليف ويسترن وأخوان وارنر مع سلفن آرست ، وظف الإنتاج التلفزيوني على إنتاج الشركات السبع الكبرى جميعا ، وهي إلى جانب الشركات الثلاث السابقة كولومبيا وبيتيغرسال ومترو جولدوين ماير وفوكس للقرن العشرين .

وبعد أن كان عدد رواد السينما في أمريكا يزيد على ٩٠ مليون مشاهد أسبوعيا خلال الحرب العالمية الثانية

وفي خلال سنوات قليلة استطاعت « السينما الحرة » أن تحرك الفيلم البريطاني من يمد ركود ، وذلك رغم السيطرة الأمريكية التي وصلت إلى درجة أن راس المال الأمريكي المستثمر في صناعة السينما البريطانية بلغ ٦٠٪ من راس المال الكلي عام ١٩٦٦ ، ورغم منافسة التلفزيون التي تسببت في إفلاق ثلث دور العرض في الفترة من نهاية الخمسينات إلى منتصف الستينات .

وقد بدأ ريتشاردسون حياته الفنية مخرجاً مسرحياً ثم زادج بين الإخراج للمسرح والإخراج للسينما ، ومن أهم المسرحيات التي أخرجها « بيرجنت » « لايسن » « آرترودي » و « لدية السلخانات » لبريخت ، كما يرجع إليه الفضل في تقديم جون أوزبورن عندما أخرج أول مسرحياته « انظر إلى الخلف غاغيا » وعدد كبير من كتاب المسرح البريطاني المعاصر .

وفي عام ١٩٥٨ أسس ريتشاردسون مع أوزبورن شركة « وود فال فيلم » لإنتاج السينمائي ، وكانت البداية « انظر إلى الخلف غاغيا » عام ١٩٥٩ ، ثم توالى أفلامه « مذاق الصل » ١٩٦١ عن مسرحية شيللا ديلائي ، « وحده بطل المسافات الطويلة » ١٩٦٢ عن رواية آلان سيلنتو ، « توم جونز » ١٩٦٣ عن رواية هنري فيلدنغ ، « المهرج » ١٩٦٤ عن مسرحية أوزبورن ، « المحارب » ١٩٦٤ عن رواية نوكرنر وقد أخرجها في هوليوود ، « رحلة يوم طويل في جنح الليل » ١٩٦٥ عن مسرحية أونيل ، « مدموازيل » ١٩٦٦ عن سيناريو لجسان جيتيه ، « الحبوب » ١٩٦٦ من رواية إيفلين وو وكان فيلمه الثاني في هوليوود ، ثم « بشار من جبل طارق » ١٩٦٧ عن رواية مرجريت دورا .

وقد أتبع لنا مشاهدة أفلام ريتشاردسون باستثناء أفلامه الثلاثة الأولى وفيلمه « رحلة يوم طويل في جنح الليل » كما أتبع لنا مشاهدة عدد آخر من أفلام السينما الحرة مثل « مساء السبت صباح الأحد » لكارول رايس ١٩٦٠ ، « هذه الحياة الرياضية » للنيساي أندرسون ١٩٦٢ ، « بيللي الكلاب » لجون شلزنجير و « ذات العميون الخضر » لديزموند ويفر و « هدات المعاصفة » لبريان فوري من إنتاج عام ١٩٦٣ .

والنتائج العامة التي يمكن استخلاصها من تلك الأفلام أنه بينما يعتبر الاتجاه نحو فنان السينما هو الاتجاه الأكثر تقدما في السينما المعاصرة ، لا نجد لذلك الفنان وجودا في السينما الحرة ، فقلما يكتب فنانوها سيناريوهات أفلامهم وقلما يشتركون فيها .

وبينما يعتبر الاتجاه نحو الاستقلال الجمالي للغة الفيلم دون الاعتماد على الأعمال الأدبية والمسرحية هو الاتجاه الأكثر تقدما في السينما المعاصرة ، لا نجد لذلك الاتجاه وجودا في السينما الحرة ، حيث يعتمد فنانوها وبخاصة ريتشاردسون على تلك الأعمال اعتمادا كلياً .

ونحن نجد في السينما الحرة قدما عنيقا للمجتمع الغربي المعاصر كما في « الحبوب » و « هدات المعاصفة » ،

وسمينا الأبواب الخلفية « عمل فنان واحد .. أنها
 حينها شخصية » ، وهي تتحرر تماما من كل الأشكال
 السيمائية المتعارف عليها ، « تفقد اللقطات أحيانا
 أطول من اللازم وأحيانا أخرى أسرع من اللازم » ، وتجد
 أحيانا محثين محترفين وأحيانا بعض الصماليك التجويين
 في الطرقت ، قد يكون المثلون بلا ميكساج أو بميكساج
 صاخر ، وقد يكون القمصن بالالوان لم تجسده
 بالإبيض والأسود .

اسمہ فرید

الزَّيَّارُ من فناني الطليعة

في مارس سنة ١٩٦٦ طلع علينا شاب عمره ٢٣ سنة بمعرفته الأول الذي يعتبر الحلقة الأولى في سلسلة طويلة من الماناء والخلق والتعبير جعلتنا ننظر في لفظة وحنان ما سياتى بعدها من حلقات ..

وربما تساءلنا كثيرا في وقتها ، لماذا أسرنا هذا المرء التواضع الذي يهمل اسم شباب صغير ليس له إلا مجرد تجارب صغيرة ومتواضعة على سطح حياتنا الفنية ، ولا يربطها بمضغها إلا أن هناك قلبا واحد هو الذي منها .. !

وكانت الإجابة تبث في اخلاص وقوة من بين نايها المرء .. فقيه بكن السر الحقيقي لدى امجائنا وجنبا للقلب الصغير الذي تحدى بنفاره مروق الصغر والاشواق ، وخسر علينا رغم كل شيء بغيبض متدفق من الصلابة والتضاليف والحب والالتزام جميعها كلها على مطبوح لوحاته في شكل خطوط واصباغ واشكال مبعرة من انسان واحد هو الذي شغل ضميره الفني وهو الانسان المعاصر . لقد أبرز الرزاز الخصائص الحقيقية لقدرة هذا الانسان وصلابة ارادته ، وجسمه لنا من خلال قصته مع الجبل والسد العالي وقصته الازلية مع الأرض والخضرة .. ثم قصته مع الاساطير والبطولات الشعبية ..

وبينما نحن لا نزال في حوار مع الاعداء التي تركها لنا معرفته الأول اذا به يفاجئنا في نفس الشهر من العام التالي بمعرفته الثاني وفيه يبرز لنا كما تباينا جميعا مرونة الفن ومدى قدرته على خدمة الحياة اذا فخلص لها واذاب رحيقه بمشاكلها ووضايعه بجفافها ..

الفن والقضية

ففي هذا المرء انفعول الفنان بالقضايا المتجددة حوله كما فيها في معرفته الأول .. فكان لقضية فلسطين جانبا كبيرا في هذا المرء ، خاصة وانها كانت قد وصلت الى مرحلة القلقان التي مهدت بمنعها الى المدوان الآخر ، ثم انه لم ينس التشابك الفعلي بين التقاليد التي كانت تجثم فوق صدر اليمن وبين الثور الذي أخذ يسرى في اوسال البلاد ، وما خلفه هذا التضاد من صراع لا يزال مستندا بعمقه الى وقتنا هذا .. فبر من هذا الصراع بلوحة اسمها « تعويذة السلام » استمدحا من اسطورة يعينة تحكى أن اليمينيين عندما يرمزون لانتهاه الشر يصنعون عروسا ثم يكسرونها ، ولكن يمتق الرزاز من مفهوم الاسطورة اذاف رموزا عميرة كالحروف والحمام وهو وان كان ، هذا المرء قد بدأ يؤكد أسلوبه الخاص ، الا أنه في جوانب أخرى كان تأنها بين تأكيد ذاته العملية من ناحية ، وبين ثقافته النظرية من ناحية أخرى .. فقيه ادخل النحت الخزفي كاسلوب جديد يمكنه أن يعبر من خلاله ، ويكون في نفس الوقت امتدادا لشخصيته ولكنه تاه بين تجارب من سبقوه فجاء تقليدا لهم وخاصة خوفيات صالحي رعا ومعه بعض أسئلة معهد التربية الفنية ، ثم ان الحفر الذي نقشه على بعض هذه الاعمال ، كان امتدادا لشعبيات ليست جديدة هنا خاصة أنها موجبت بإحدى أكثر من فنان وخاصة سيد عبد الرسول ..

هنا ضاع منه زمام ملكته التي نعرف عنها الخصوصية والتجديد ،

وكذلك في بعض لوحاته الشعبية تد التحدر بها الى نفس هذه الظاهرة الا ان الشيء الوحيد الذي يفر لها هو اعتبارها تجريبيات قام بها الفنان تحت ضغط مماناة قاسية كان يمر بها من اجل الانتقال ، وهذا هو ما وضع في معرفته الثالث والذي اقامه في الاسابيع الماضية بقاعة اخناون بالقاهرة ..

ففي هذا المرء تتضح كثير من السمات التي كان قد اعد لها أو لجح عنها في معرفته الثاني الا انها كانت لتبيحات غير كاملة لأنها كانت مجرد نقاش كثيرة في سلسلة من الخواطر الفنية .. من هذه الظواهر البسيطة التي لا تكون فيما بينها اتجاها جديدا للرزاك .. كسره لتقاسم الخطوط والاشكال الراسية والتي كانت تمثل السمة الأساسية في معارفه الأولى . فاصبحت سطوحه تنسج باللونيات والخطوط الالقية والمائلة . ثم انه تنازل تماما من الزاوية الراسية في تكويناته واصبحت كل اعماله في هذا المرء مأخوذة انقيا وكأنها مصنوعة من طائرة ، وربما كان السر وراء هذا التغير المفاجيء ورسم الامرار الذي كان يعتق من خلال اعماله الأولى على وجوب الاستمرار هي موضوعات التي تناولها في هذا المرء . فالمرء يعتبر للاث مجموعات من القسديس واللاجئين واليمن في هذه الموضوعات جميعا تتجلى مسألة الانسان ومدى شيفته عندما يبحث بقضاياه الثالثة على العكس موضوعاته الأولى ، ولكنها كانت تدور حول إبراز لقوة الانسان ومدى قدرته على صنع المعجزات ، وخاصة تاييده على الانسان المعمر والعربي ..

سيد أحمد الأحبي



الفكر المعاصر

العدد ٢٨١

أكتوبر ١٩٦٨





مجلة الفكر المعاصر

رئيس التحرير

د. زكي نجيب محمود

مستشارو التحرير

د. توفيق الطويل

د. أسامة الخولي

أنيس منصور

د. فنؤاد زكريا

سكرتير التحرير

جلال العشري

المشرف الفني

صفوت عباس

تصدر شهرياً عن :

المؤسسة المصرية العامة

للتأليف والنشر

هـ شايع ٢٦ يوليو والتأخر

ت ٩٠١٩٧ / ٩٠١٢٩٩ / ٩٠١٦٤٨



●● شمشون المعمر ودليلته ، تحليل فكري للحوار الدائر بين السياسة والعلم في هذا المعمر ، للدكتور زكي نجيب محمود .

ص ٤

●● من الذي صينع الأخلاق ؟ نقاش فلسفي للمشكلة الأخلاقية عند كل من نيتشه وماركس ، للدكتور لمزاد زكريا ●● لودة الفكر في الجزائر ، للأستاذ سامح كريم ●● جوليوس نيريري .. اشتراكي من إفريقيا ، لأستاذ محمد ميسي .

١
فكرنايا الفكر المعاصر
ص ١٠

●● الانتقاء الذي في الفلسفة المعاصرة ، وائر العلم في فلسفة المعمر للدكتور عزيم اسلام .

الفكر المعاصر الحديث
ص ٢٤

●● الفكر المعاصر في مائة سنة ، عرض وتحليل الدكتور جمال الدين الرمادي .

٢
كتاسيه جديد
ص ٤٢

●● طه حسين .. نضال مع الأيام ، او ماذا يقول عميد الادب العربي في الجزء الثالث من الأيام للدكتور ريمون فرنسيس ●● الرواية في ادب الجيل القاص ، تحليل نقدي لسدواي القصب عند الادباء الانجليز المعاصرين ، للأستاذ رمسيس حوش ●● شاولي شابلن .. فنان دافع عن الحرية للأستاذ سمير فريد ●● ستهباد الشاعر الحديث .. مناقشة لديوان التراجميديا الانسانية ، للشاعر محمد ابراهيم أبو سنه ●● الشاعر الحديث في عالمنا للفسطوط ، للأستاذ حسن تولى ●● في بينياي الاسكتيرية السابع ، للفنان احمد لمزاد سليم ●● حوار مع الغاية .. مناقشة لمعرض الفنان عمر النجدي للأستاذ صبحي الشاروني .

٣
نقد الأدب والقصة
ص ٤٨

●● شاعر من الأرض المحتلة .. محمود درويش .. مناقش بالكلمات للأستاذ فاروق يوسف اسكندر

٤
تيلات جديدة

ص ٨٧

●● مع الادباء العرب في مؤتمراتهم السادس بالقاهرة .

ص ٩٤

شخصون العصر ورديلاته

إن السفينة هاهنا تشبه الجاه
مراكبها الكثر غام لا يعرفهم، وأما
السفينة ههنا تكون من طراز
بيروت ودمياط، فتنال من
البصر، فإن عالم السياسة

دكتور زكي نجيب محمود

لم يكن بينى وبين ذلك الرجل الا علاقة مابرة ، فقد كنا نقصد الى مكان بعينه يومين أو ثلاثة أيام من كل اسبوع ، اذ كان كلانا يقصد الى مقهى على حافة الصحراء ، بالقرب من اهرامات الجيزة ، ولم يكن يقصد الى هذا المكان الا نفر قليل متناثر ، وكانت تجمعنى مع ذلك الرجل شيخوخة تلمس العزلة الهادئة وشمس الشتاء الدافئة ، فكنا نجلس في طرفين متباعدين ، لكننا مع ذلك - أو قل لكننى مع ذلك - كنت أحس كأنما كانت بينى وبينه صلة من حديث ؛ كلانا كان يصرف وقته في قراءة ، أما أنا فقد كنت أوتر دائماً الا أحمل معى سوى كتاب صغير ، حتى لا يثقل على حمله في الذهاب وفى المجرى ، وأما هو فكثيراً ما كنت أراه يضع

أمامه أكثر من كتاب فى شكل القواميس ؛ كانت قراءتى للتسلية لا للدراسة المتأمله ، وأما هو فقد كنت لاحظ على جبينه تقطبية التركيز ، وكان - فيما بدأ لى على بمصد - يقرأ سطرًا أو سطرين ، ثم يرفع عينيه ليرسل البصر الى الأفق البعيد ، أو ليصعده نحو السماء ، مرتبطاً بكفه على جبهته تارة وعلى صدغه تارة . وكان مرجحاً أن يجيء اليوم الذى تنشأ لنا فيه فرصة اللقاء والحديث ؛ وهذا ما حدث ذات يوم من أيام الاحاد ، فقد شأنت لنا المصادفة ان نصل الى المكان فى لحظة واحدة ، وان نجد المقهى ممتلئاً بزارثيه على غير ما اعتدنا أن نراه ، فلعله كان يوم عيد لطائفة من الناس ، أو لست أدري ماذا كان ، ولم يكن هنالك الا منضدة



الأعماق ؛ أنها كتب لكل العصور ، لو أحسنت قراءتها .
سألته :

— هل تشغلك اليوم قصة بعينها في هذا الكتاب ؟ قال :

— نعم ، تشغلني قصة شمشون مع دليته ؛ ولقد رقت على مفتاح أقرؤها على هداه ، فيفتح لي شوه من غوامض عصرنا ؛ ذلك أن شمشون في « عهده القديم » كان متسقا مع فكر عصره وخياله ، فالقوة هي قوة البدن ، والسطوة هي لصاحب العضلات ، والشجاعة هي شجاعة اللقاء بالأجسام ؛ وكان أول لقاء لشمشون ، لقاء مع أسد هم بافتراسه إذ هو في بعض الطريق ، فأمسك صاحبنا بالأسد كما

واحدة خالية ، كان لابد أن نشترك فيها ، فنبادلنا التحية لأول مرة ، ولم نكد نستوى على مقعدينا حتى وضعنا الكتب على المنضدة وأخذنا في حديث نجعم أطرافه من هنا ومن هناك؛ ثم انتقلنا بخطوات طبيعية إلى مادة القراءة التي تشغل كلامنا ، فما كان أبعد المسافة بينه وبينى : فكتابى هو الترجمة الذاتية التي كتبها جيمس جويس عن نفسه بعنوان « صورة شاب فنان » وأما كتابه فهو الكتاب المقدس ، وسرعان ما انبأني عن نفسه — إذ لعله شهد شيئا من الدهشة في نظرتي — انبأني عن نفسه أنه يطالع الكتب الدينية ومحلقاتها من تفسير وتعليق وشرح ، كان يقرأ تلك الكتب الدينية بغير تمييز بين كتاب وكتاب ، باحثا فيها جميعا عن قصص



بمسك الرجل القوى بجدي صغير ، وشقه نصغين وألقاه على الأرض كومة من أشلاء .

أما شمشون عصرنا ، فهو حامل العلم بجبروته، وتستطيع — على سبيل المفارقة — أن تقول أن شمشون عصرنا هي الذرة الضئيلة التي لا تبصرها العيون بأقوى المناظر لكنها تفجر طاقاتها فتزلزل الأرض وتهدم المداين ويفنى البشر .

قلت لمحدثي :

— هذا شمشون العصر قد عرفناه ، فمن تكون دليلته التي تفويه ؟ فأجاب :

— إنها السياسة حين تكون غاشمة طامعة تغوى العلم فتضلعه عن سبواء السبيل ، فلجنة الله عندئذ على سياس ويسوس ومائس وميسوس ، كما قال الأستاذ الإمام .

يستغلها في كتابة أدبية يحاولها أنا بعد أن وهو في ذلك على عقيدة بأن أمثال تلك القصص تلقي له من الضوء على أحداث عصرنا وتياراته، مالا يلقه أى كتاب مما تخرجه المطابع اليوم ؛ ولعله مرة أخرى قد لاحظ دهشة في نظرتي ، فقال :

— نعم يا صديقى ؛ اننى في هذه القصص القديمة أطلع عصرنا ؛ أنها قصص لا تبلى جذتها ولا تذهب نضارتها ، أنها تحمل في ثناياها فطرة الإنسان شغافة صافية ؛ هذه — يا صديقى — كتب خالدة ، أنها كتب خالدة ، وسي خلودها أنها قد نغدت إلى الأعماق في فطرة الإنسان ، فربما تغير الإنسان بتغير الحضارة عصرا بعد عصر ، لكنه تغير يمس السطح ولا يتغل إلى

واستطرد صديقي هذا ليقول :

لبث العلم قرونا طويلة ، وكانه منحوح وزوجته - وهما والد شمشون في العهد القديم - لا ينسلان ولدا ، اذ لبث العلم طوال تلك القرون كالأما في كلام ، يملأ الصفحات بلفظ وراه لفظ ، ويسطر بعده سطر ، لكنها رموز لا تحرك الحديد لطير أو يجرى أو يقوص ؛ فعاش منحوح وزوجته عيش الرعاة ، يصبح بهما الصبح ثم يمسى عليهما المساء ، وحياتهما اليوم هي نفسها حياتهما بالأمس ، لم يتغير منها شيء ، الا ان ينتجعا مع الفتيات مكان الكلا .

وذاث ليلة تترأى للمرأة في حلمها ملاك من السماء يحمل اليها البشرى بحمل وولادة ، لكنه يحذرهما من أن تدخل في جوفها ما يفسد الجنين من شراب مسكر أو طعام نجس ، قائلا لها انها ستوهب صبيا مثلورا لله فلا ينبغي لفطرتها أن تفسد بنصر دخيل ، وسيكون شعر الولادة على رأسه علامة الفطرة ، تفسد اذا مسها الموسى ، فاذا داخل الفطرة عنصر ليس منها ، انقلب **الخير الذي اراده الله ، شرا اراده الانسان .**

وتحقق الحلم ، وولدت المرأة ولدا ، أطلقت عليه اسم شمشون ، وكبر الصبي ومظلمت قوته ، والتقى بشبل الأسد فمزق الشبل الزمجر والقي به على الأرض ركاما ، فما هي الا أيام ، حتى عاد الفتى الى ذلك المكان من الطريق ، فاذا هو يلحظ خلية نحل قد حطت على رمة الأسد وانتجت مسلا ، فاشتار شمشون من العسل على كفيه ، ومضى في طريقه يأكل ، ويعجب لنفسه « **كيف خرج من الأكل ، ومن العالج حلاوة ؟** » - فبن حيوان كاسر للانسان تولد طعام للانسان ، ومن جيفة ننة خرجت حلاوة العسل .

وشمشون عصرا لن يبالى أسدا في الفلاة يصارعه ويصرعه ، ولن يدهش لظلاوة تخرج من جيفة ، أنه يتصدى لأهوال أعظم خطرا ؛ انه لم يعد يرهب المسافة ، فهو يطوى أبعاده بمثل ما طوى شمشون شبله الصغير ، لم تعد تهوله أنلاك السماء ولا أغوار الماء ؛ انه بذلك الجبال دكا ، ويخرج من أجاج البحر ماء علبا ، ومن باب الصحراء زرعا ؛ **ان علاه الدين بمعجزات مصباحه ، وسليمان بأعاجيب خاتمه** ، لمبتان أمام عقول الالكترن ؛ وانك لتلهث لهاثا اذا أردت أن تجارى ما يتصدى له شمشون عصرا من أعاجيب ومعجزات .

كان شمشون العهد القديم يباهى بقتله ثلاثين رجلا من أهل المدينة ، لينزع عنهم

قمصانهم وثيابهم ، يعطيها وفاء لرهان أوقعتسه فيه امرأة غادرة ؛ وذلك أنه في ليلة عرسه بها ، أقام ذوبوها وليمة حضرها ثلاثون رجلا من عشيرتها ، فتحداهم أن يفسروا له أحجية وقمت له في تجربته فأركبته وهي : كيف يخرج أكل من أكل ، وكيف تخرج حلاوة العسل من جيفة ؟ ، وراهنهم أن يجدوا لهذه الأحجية حلا في سبعة أيام ، فاذا وجدوا حلها قدم اليهم ثلاثين قميصا وثلاثين حلة ثياب ، وأما اذا عجزوا ، فليعلم أن يعطوه مثل هذا العدد من القمصان والثياب ؛ وأوشكت السبعة الأيام أن تنتقضى وهم عاجزون ، لولا أن غدت العروس برجلها من أجل أهلها ، فراحت تبكي بين يديه فصاره أن يصر اليها بحل الأحجية ، ففعل ، فقتلته الى ذوبها ، فكان على شمشون أن يوفى بالرهان ، ويقدم الثياب والقمصان ؛ فما كان الا أن انطلق الى المدينة ، فقتل ثلاثين من أهلها ، ونزع عن أجسادهم ما يقدمه وفاء بالرهان .

فأين رجال ثلاثون يقتلهم شمشون العهد القديم ، من مئات الألوف يقتلهم شمشون العصر الحديث بقنبلة يلقيها فوق هورشيما **أوناخازكي ؟** وكانت غاوية شمشون القديم امرأة غادرة ، وكانت غاوية شمشون الجديد سياسة فاجرة .

كان شمشون العهد القديم اذا ما تم وأراد الانتقام ، أمسك بعدد من أبناء آوى ، يربطها ذبلا بذيل ، ويشعل في الأذناب المقودة نارا ، وأما شمشون العصر الحديث اذا ما تم وأراد الانتقام ، أمسك بالصواريخ يطلقها وبالقنبائل الجهنمية يلقيها ، فيهلك حوث وزرع ونسسل وتنمحي مدن كما تمحو بالمحاجة خطوطا رسمت على الورق بقلم رصاص .

ثم جاءت دليلة وغوايتها في حياة شمشون ؛ صادفها بولم تكن من أهله ؛ لقد خلقه الله لشيء وخلقها لشيء آخر ؛ هو القوة وهي الضعف ، هو يسكن أعلى الجبل وهي تسكن أسفل ؛ تزوج منها شمشون ، فرسمت لنفسها أن تتسلل الى قلبه بالقوابة لتستخرج منه سر قوته ، وما انفكت حتى وقمت على السر ، ان شعره المنذور لله ، هو الذي اذا أزيل عنه بالموسى ، زالت معه قوة جسده ؛ فما عثمت أن أنامته على حجرها ، وأزالت شعر الرأس ، وصاحت بقومها أن اجمعوا ، **فاذا بالجمار يهوى في أيديهم ضميضا خائرا** ، فيوثقونه بالقيد ، ويودعونه السجن ، ويربطونه الى رحي الطاحون ، يدبرها ، مفقوة العينين .

فيما تنزله بهم من الأذى ، فهي تهـوى على
سود هنا ، وعلى صفر هنا ، وتحمي
بيضا هناك ؛ ابصرت العدالة عفرفت أين تسقط
قنابلها اللرية وأين لا تسقطها ، فإذا كانت
الشعوب صفراء أو سوداء أو سمراء ، فلا بأس
في القذف بقذائف الموت ، وأما إذا كانت ذات
جلدة بيضاء ، فمنها تكون الاتفاقات الدولية ، وهنا
يكون التحريم ، وهنا يكون الهول وتكون البشاعة ؛
ابصرت العدالة ، لتضع المصاوبة التي كانت
على عينيها موضعها من العلم فتعنيه بعد أن كان
مبصرا ؛ فبات المسكين أعمى يعتلى كتفيه مقعدا ،
يسره كيف شاء ؛ أصبح على العلم أن يسير
ولكن ليس له أن يعرف إلى أين ؛ عليه أن يفتت
الذرة ليخرج طاقاتها ، وعليه أن يصنع القنابل ،
ولكن ليس له أن يعرف أين تلقى هذه ولا كيف
تستخدم تلك ؛ عليه أن يدير أحجار الرخي ،
ولكن ليس له أن يعلم أى الناس يصيبه الطحين ؛
على العلم أن ينقل الصوت والصورة ، ولكن
ليس له أن يحدد بأى المعانى ينتقل الصوت فى
المدىاع ، ولا بأى المشاهد تنتقل الصورة إلى
الشاشة ؛ أن مهمته هي أن يشغل السكين ،
ولكنه لا ينبغي أن يسأل من ذا يكون اللذبح .

أين ما أصاب شمشون العهد القديم من
غدر غايته دليـلة ، أين هذا مما أصاب شمشون
هذا العصر من عبث السياسة السارقة الناحية
وأربابها ؟ لقد فقت عينا شمشون العهد القديم ،
وأما شمشون هذا العصر فقد فقت عيناه وأخرس
لسانه ، فهو يرى بعينى المقعد الرابض على
كتفيه ، وهو ينطق بأذن منه ؛ أنه لا يفصح عن
الحق إلا إذا كان فى ذلك قوة لراكبه ، وأن هذا
المقعد الراكب ليسمى قوته عندئذ مصلحة
المجتمع ، فيقتنع الدليل الأعمى بهذه الخدمة ،
ويخلط بين راکبه الذى يجرى على عاتقه ، وبين
المجتمع الذى هو فرد منه ، والا فهل يصنع
علماء أمريكا اليوم ما يزيدون به قوة الفتك
لرئيسهم ، أم يصنعون ما يزيدون به لرجل
الشارع مصادر الحياة ؟

العلم موهبة من الله ، منلوورة لله ، لا ينبغي
أن يشرب منها شرايا مسكرا ، ولا أن يأكل
طعاما نجسا ، حتى لا تفسد - هكذا قال ملاك
السماء لامرأة « منوح » حين بشرها بصبي
يوهب القوة من السماء .

لقد ضعف القوى وعمى البصير ، لأن الله
قد أراد له شيء ، فانصت هو لشيطان يريد
لشيء آخر ؛ كانت وصية السماء ألا تشرب أمه
- وهو بعد حين فى جوفها - شرايا مسكرا ،
والا تأكل طعاما نجسا ، حتى لا يفقد الولد ،
فجاء الولد قويا فتيا إلى أن تسلت إليه عوامل
الافساد فوق صيدا لن لا يرحمه ، وإذا ترجمنا
هذا إلى لغة العصر عن شمشون الحديث ، قلنا
أن وصية السماء لمن وهبته قوة الذكاء وقدره
العلم ، ألا يدعن لأهواء السياسة ذلك إذا كان
السياسة من مستمرى الشعوب لأنهم من فريق
وهو من فريق ؛ هم ارادة راقبة وهو عقل
مدرك ، هم ذهنا وحيلة وهو ذكاء ومنهج ؛
ولا ينبغي له الخلط بين أن يكون علمه للمجتمع
وأن يكون علمه للسياسة ، فالعلم حين يكون
للمجتمع يبحث عن الطعام الجائع وعن الكساء
للمازى ، وعن العلاج للمرضى ، أنه حين يكون
للمجتمع يزرع الأرض ويصنع خامات الأرض
آلات للمعيش وأدوات للفراغ ، وأما حين يكون
للسياسة فهو يفتك ويقتل ويدمر ويهشم ؛ أن
السفينة حين تشق الماء براكيها هي علم
للمجتمع ، وأما السفينة حين تكون من طراز
لبرتى وبوبىوا ، تختلس السمع والبصر ، فهي
علم للسياسة .

وقع شمشون العهد القديم فريسة لامرأة
خادعة هي دليـلة ، فذهبت قوته وكف منه
البصر ، وأما شمشون العصر الحديث إذا وقع
فريسة لهذه العابثة التى تسمى سياسة ، فإن
الجزء لا يكون رجلا واحدا أعمى يدير رضى
الطاحون ، بل يكون الجزء مصرع ملايين البشر ،
تذهب القوة عن شعوب بأسرها ، ويقضى على
شمسوب بأسرها - بل على قارات - أن تدبر
أرجاء الطواحين للأعداء ليأكل الأعداء ويطون
الشعوب خاوية .

أن السيادة إذا اضلت العلم فاخرجته عن
سبيله - وسبيله كشف الحق - أصابه ما أصاب
شمشون ، فيبطل أن يكون كاشفا وهاديا ، يعنى
فلا يبصر ، ويدبر الطواحين على غير هواه ؛ لقد
كانت العدالة هي التى يرمز لها بعينين
معصوبتين ، حتى تنزل بسيفها على رأس
المتحدى ، لا تفرق بين انسان وانسان ، وكان
العلم مبصرا يتبين مـضع خطه ، ويتثبت من
مواقع قدميه ؛ فجاءت الفوابة ، فتبدل الأمر ؛
ابصرت العدالة فاصبحت تفرق بين الناس

مد ذراعيه ليمسك بيديه العمودين الرئيسيين
الذين عليهما كان يقوم البناء ، وانحنى بقوة ،
فسقط البيت على الأقطاب وعلى سائر الشعب
اللاهي .

أفلا يجوز - اذن - ان تغطي السياسة في
نوايتها اذلالا للعالم ، فيجيء يوم يضغط العلم
بكل قوته على الزناد ، فيفنى الأقطاب على أيدي
العالم نفسه الذي استغلوه ، ويفنى البشر معهم
ومعه ؟ .

زكي نجيب محمود

لكن من يدري ؟ ألا يجوز أن ينتهي اذلال
العلم لضلال السياسة ، بمثل ما انتهى به اذلال
شمشون لبغى أعدائه ؟

لقد نبت الشعر في رأس شمشون على مر
الزمن ، واستعاد قوته ، ولو أنها أصبحت قوة
عمياء ؛ وحدث أن تجمع أهل المدينة من أعدائه
في هيكلمهم يسمرن ويلهون ، ثم أرادوا أن يزيّدوا
من لهوهم لهوا ، ومن تكايتهم بشمشون تكاية ،
فجاءوا به من سجنه ليلعب أمامهم بجسمه
الغليظ فيضحكون ، فلم يكن من شمشون إلا أن

من يفوز بجائزة جوتكور

هنا وقد ولد مؤلف رواية
« الهامش » في باريس عام ١٩٠٩ ،
وفي العشرين من عمره بدأ يكتب
القصائد التي لم تنشر في ذلك الحين ،
ولكنه لم يهتم بالشعر بمقدار اهتمامه
بالقصة القصيرة . . . فقد قرأ
دومندياريج بنهم مؤلفات الرومانتيكيين
الألمان كما قرأ مؤلفات الشعراء الانجليز
في عهد الياسيات وكذلك قرأ مؤلفات
السورياليين . وفي أثناء الحرب نشر
دومندياريج في عام ١٩٤٣ أول كتاب
له بعنوان « في السنوات العالقة »
وهو عبارة عن مجموعة من القصص
والقصائد الشعرية .

وبعد ذلك نشرت له المجموعات
المنخفضة دراسات نقدية عديدة ،
كما صدرت له عديد من المؤلفات من
بينها : « التخلف الأسود »
عام ١٩٤٦ ، و « زهرة اليسر »
عام ١٩٥٦ ، و « المسافة القهرية »
١٩٥٨ ، و « نار وجسر » عام ١٩٦٠
وقد حصلت على جائزة القصة ، وفي
عام ١٩٦٤ صدرت له رواية « ليلة
القب » الى أن صدرت له في عام
١٩٦٥ رواية « باب الفجور » .

موهبة أندريه دومندياريج التي عرفها
القراء في رواية « الدراجة » وبعرفها
الآن في رواية « الهامش » وهي
الرواية الفائزة التي لاقت رواجاً كبيراً
بين الجمهور ، والتي تمت الآن
لتقديمها على شاشة السينما .

١ . ب . هانددياريج



شهدت جائزة جوتكور في دورتها
السابعة منافسة شديدة وحادة بين
المتقدمين للفوز بها الى ان كانت في
النهاية من نصيب أندريه بير دو
ماندياريج فكانت له من روايته المسماة
« الهامش » والصادرة من دار
جاليمار للنشر .

وقد تركزت المنافسة في الدورة
السابعة لهذه الجائزة بين كل من
ميشيل باني مؤلف « شجرة الميلاد »
و كارولين جيرار مؤلفة « رونانا باي
شكل من الأشكال » ، وتاي انشريالي
مؤلفة « اليزا او الحياة الحقيقية » ،
الى ان حصل عليها أندريه بير
دومندياريج .

والجدير بالذكر انه في عام ١٩٦٣
اوشكت رواية أخرى لهذا الأديب وهي
رواية « الدراجة » ان تفوز بهذه
الجائزة ولكنها لم تنجح في الحصول
عليها فحصلت على جائزة أخرى هي
جائزة فيمنيا .

وبحصول رواية « الهامش » على
جائزة جوتكور ، تطرق على سطح
الحياة الأدبية في فرنسا وخارجها
على السواء موهبة أدبية جديدة هي

من الذئب صنع الأخلاق ؟

وللحد من السيطرة في نفس الوقت ؟ اليست هناك
هوة عميقة لا تعبر بين موقف كل من نيتشه
و ماركس من الأخلاق ؟

أود أولاً أن أصرح للقارئ بأن القضيتين
التي بدأت بهما هذا المقال ليستا نصين حرفيين
مقتبسين من نيتشه وماركس ، ولكنهما تعبران
عن الروح التي تسود تفكيرهما في موضوع
الأخلاق ، وتلخصان بإيجاز شديد موقفهما من
هذا الموضوع . وأود ثانياً أن أدمج القارئ إلى
أن يعين النظر في هاتين القضيتين ، ويرى أن
كان من الممكن إيجاد جسر موصل بين كل من
الطرفين . ذلك لأن الأفكار في الموضوع الواحد
قد تتعارض فيما بينها ولكن لابد أن تكون هناك
جسور توصل بينها ، مادام هناك نوع من المنطق
يحكم التفكير في كلتا الحالتين . ومن يدري ،
فلعلنا نهتدي ، من وراء هذا التناقض الحاد ،
إلى أوجه شبه أو نقاط التقاء بين الموقفين .
على أننا لن نستطيع أن ننكر ، لو اهتمينا إلى
نقاط الالتقاء هذه ، أن ثمة اختلافاً أساسياً بين
الموقفين ، وعلينا أن نوضح طبيعة هذا الاختلاف
ونبرز معالمة . ومع ذلك فمن واجبنا ألا نتوقف
عند هذا الحد . فإمامنا آخر الأمر مهمة أشق
وأصعب ، هي أن نلعل هذا الاختلاف ، ونبحث

■ صنعا الضعفاء ليمروا بهما من سيطرة الأذواق
" نيتشه " .

■ صنعا الأكراد ليمروا بهما على الضعفاء
" ماركس " .

المشكلة :

صنعا الضعفاء ليحدوا بها من سيطرة
الأقوياء (نيتشه) .
صنعا الأقوياء ليسيروا بها على الضعفاء
(ماركس) .

كيف يمكن أن يبلغ التضاد هذا الحد بين
مفكرين عاشا في عصر واحد ، وتحدثا عن ظاهرة
واحدة ، واتخذ كل منهما ازاء هذه الظاهرة
موقف التحليل والتشريح والنقد ؟ هل يعقل أن
تكون الأخلاق من صنع الضعفاء ومن صنع
الأقوياء في آن واحد ، وأن تكون أداة للسيطرة

دكتور فؤاد زكريا

ان الانسان ميال بطبيعته الى صيغ القيم التي يؤمن بها بصيغة أزلية ، وتأكيد انشاقها عن « طبيعة » ثابتة . وقد عملت طرق التفكير العقلية النظرية ، منذ عهد سقراط ، على دمج هذا الاتجاه ، حتى اصبح من العلامات المميزة للتفكير الفلسفي في الأخلاق أن يضع تقابلا ما بين قواعد السلوك المؤقتة التي تصدر عن هوى عارض أو مصلحة ذاتية ، وبين مجموعة من المبادئ التي تتصف بالأزلية والثبات لانها تنتمي الى « ماهية » الانسان ، وتنبثق عن « طبيعته » ، وتتفق مع ما يقضى به « عقله الخالص » . وكان لابد من ثورة عقلية شاملة لكي ينتزع الانسان من عقله وهم الطبيعة الثابتة التي لا تتغير في كل الأزمان ، والقيم الأزلية التي تعيش بها البشرية في كل مكان . ومن المؤكد ان نيتشه وماركس كانا من أقوى دعاة هذه الثورة ، كل من جانبه الخاص .

واذا كان العقل النظري قد عمل على دمج الرأي القائل بوجود مجموعة من المبادئ الأخلاقية الثابتة التي تمتد جذورها الى طبيعة « الانسان » بمعناها العام المجرد ، فان الايمان قد أدى من جانبه الى ظهور رأى له مصدر مختلف ، ولكنه يسفر عن نتيجة مماثلة الى حد

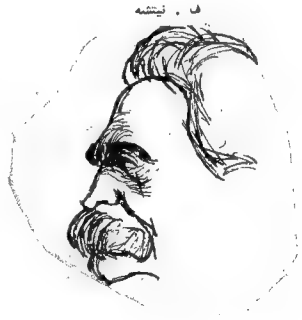
حين تلك الأرض المشتركة التي يقف كل من الرايين السابقين في طرف منها ، ونحاول الاتيان بتفسير للظاهرة الفريدة التي كانت نقطة البدء في هذا المقال : ظاهرة التعارض الاساسي بين مفكرين ناقدين لعصر واحد ، حول موضوع اصل الأخلاق وغايتها . وهكذا يسير هذا المقال بعد عرض المشكلة التي حفزت الى كتابته في مرحلتين : الأولى محاولة الاهتمام الى نقاط الالتقاء بين نيتشه وماركس ، والثانية تحديد مظاهر اختلافهما ، ومحاولة تحليل التعارض التحاد بينهما .

نقاط الالتقاء :

أول ما يتكشف لنا من تحليل قضيتي نيتشه وماركس السابقتين ، انهما متفقان على ان الأخلاق « مصنوعة » . وهذا وحده اتفاق لا يستهان به ، وعن طريقه يتحدد موقفهما ازاء تراث أخلاقي كامل ، كان يتخذ من هذه المسألة موقفا مخالفا . فقد ظل الناس دهورا طويلة يعتقدون ان الأخلاق ليست « مصنوعة » ، بل « مطبوعة » . يؤكدون ان الأخلاق ليست من صنع البشر ، بل هي « موحى بها » ، وكان الموقف الذي اتخذته نيتشه وماركس ثورة حاسمة على هذين الاعتقادين .

بعيد : هي ان مبادئ الأخلاق آتية من وحي
 الهى ، أى من مصدر يعلو على البشر ، ومن ثم
 فان أوامرها لا تنافس ، وليست مما يجوز
 للإنسان ، بمقايله المحدود ، أن يجادل فيه . وحتى
 لو بدا تعارض ظاهرى بين الأمر الأخلاقى الإلهى
 وبين مصالح الإنسان ، فعلى الإنسان أن يظل
 ممثلاً لهذا الأمر الذى صدر عن حكمة الهية
 تفوق إدراكه . وأقول ان هذا الرأى يؤدى الى
 نتيجة مماثلة للرأى السابق لأنه بدوره يجعل
 الأخلاق أزلية للرأى لا تتبدل ، ويرتفع بقيمها فوق
 مستوى التحول والتطور ، والتباين والتعدد .
 وكان لابد من جراحة ثورية هائلة لكي ينكر نيتشه
 وماركس الأصل الإلهى للقيم الأخلاقية ،
 ويؤكدان انها ظاهرة « إنسانية » وإنسانية أكثر
 مما ينبغي » ، تنتمى الى عالم التفسير
 والصيرورة ، لا الى مجال الهى يعلو على
 الطبيعة .

ويؤدى تأكيد الطابع الإنسانى للأخلاق الى
 نتيجة مباشرة : هي أنه ليس ثمة « أخلاق »
 واحدة ، بل هناك كثرة من النظم الأخلاقية ،
 أما الأخلاق التى كانت تعد أزلية ، لأنها مرتبطة
 بطبيعة إنسانية ثابتة ، أو بوحى يعلو على
 تقلبات أحوال البشر ، فليست في حقيقتها
 إلا أخلاق المجتمع أو الحضارة التى يعيش فيها
 المرء ، والتى يعيل دائماً الى تعميمها بحيث
 يتصورها صالحة لكل زمان ومكان . والواقع
 أن كل من نيتشه وماركس قد جعل للأخلاق
 نوعاً من الإيقاع الثنائى تتطور بمقتضاه :
 فنيتشه لم يقل ان أخلاق الضعفاء هي وحدها
 السائدة ، وإنما أكد وجود نوع من التناوب
 الدورى بين « أخلاق السادة » و « أخلاق
 العبيد » ، بحيث تسود هذه تارة وتلك تارة
 أخرى ، بل لقد حدد نوعاً من التاريخ الدورى
 للأخلاق ، ذهب فيه الى أن العصر الكلاسيكى
 القديم كانت تسوده أخلاق السادة ، والعصور
 الوسطى اليهودية والمسيحية تسودها أخلاق
 العبيد ، ويستمر التناوب بينهما الى أن نصل
 الى أخلاق السادة في عصر نابليون ، ثم الى
 أخلاق العبيد في عصر « الديمقراطية » المعاصر
 لنيتشه . ولكنه مع ذلك أكد أن الطابع الغالب
 على الأخلاق الأوروبية ، منذ العصر المسيحى ،
 كان طابع أخلاق العبيد ، وأن أخلاق السادة
 كانت تظم في فترات قصيرة وسرعان ما يطفى
 عليها التيار الرئيسى ، تيار الضعفاء الذين
 يفرضون قيمهم الخائفة على الأقوياء ليحدوا من
 سطوتهم ويأمنوا جانبهم ويقضوا على



امتيازهم . ونستطيع أن نلمح ايقاعا ثنائيا مماثلا في الحركة الديالكتيكية التي تضمنتها فلسفة التاريخ (وفلسفة القيم) عند ماركس ، وكل ما في الأمر أن التناوب في هذه الحالة بين طبقة مستغلة وطبقة مضطهدة ، منذ عصر الرق اليوناني ، إلى عصر الاقطاع ، ثم الرأسمالية المعاصرة . وبعبارة أخرى فلما كانت علاقات الإنتاج هي الأساس الأول لكل ما يسود المجتمع من القيم ، وكانت هذه العلاقات بطبيعتها متغيرة وصاعدة من مرحلة إلى أخرى ، فمن الطبيعي أن يسرى هذا التغير والتطور على النظم الأخلاقية بدورها .

ومن الواجب أن نلاحظ أن الاهتداء إلى هذا الايقاع الثنائي كان في حالتي نيتشه وماركس معا ، نتيجة بحث تجريبي ، لا تأمل نظري . فنيشه يستل عرضه لفكرة ثنائية أخلاق السادة وأخلاق العبيد ، في كتابه « بمعزل عن الخير والشر » بفقرة مشهورة يقول فيها : « خلال جولتي بين العديد من النظم الأخلاقية ، العميقة منها والسطحية ، التي سادت الأرض من قبل ، أو ما تزال سائدة فيها ، لاحظت سمات معينة تتردد سوبا بانتظام ويرتبط بعضها ببعض ، حتى توصلت آخر الأمر إلى نوعين رئيسيين يفرق بينهما اختلاف أساسي فهناك أخلاق للسادة ، وأخلاق للعبيد » . وتدل هذه الفقرة على أن نيتشه قد اتبع نوعا من المنهج الاستقرائي في كشفه لهذا الايقاع الثنائي لتطور الأخلاق ، إذ أنه استعرض العديد من النظم في كل بقاع الأرض ، وانتهى من استعراضه هذا إلى السمات العامة للنوعين الرئيسيين . ولينا بحاجة إلى القول بأن ماركس قد اتبع منهجا مماثلا لهذا ، إذ أن صفة « المادية » التي كان حريصا على أن ينسبها إلى نظرياته إنما تدل على انبثاق هذه التفسيرات من عالم التجربة الفعلية ، لا من عالم التأمل المجرد ، ولم يكن التطور الأخلاقي الذي اشرنا إليه من قبل عنده سوى تعبير عن تطور القيم المصاحب لتحولات فعلية في علاقات الإنتاج . والحق أن نيتشه وماركس كانا معاً أبنيين بارين للقرن التاسع عشر ، الذي اسماه البعض عن حق « قرن التاريخ » ، لأنه هو القرن الذي انفتحت فيه فكرة التاريخ للأذهان بأجلى صورة ممكنة ، وأصبحت فيه الظواهر ترد على الدوام إلى أصولها التاريخية ، ونزعت حالة القداسة عن كل ما كان يعد ثابتا لا يتغير ، ابتداء من الأنواع الحية حتى القيم المجردة .

ك . ماركس



من التركيبات الذهنية والمعنوية ، وضمنها الأخلاق . وقد لا تبدو هذه الصفة في الأخلاق واضحة لأول وهلة عند نيتشه ، ولكنها تتمثل لديه بالفعل ، وأن كان الأساس الذي يرتكز عليه البناء العلوي عنده **أساسا حيويا ونفسيا** ، وليس أساسا اقتصاديا . فكل أخلاق في نظر نيتشه مظهر من مظاهر « **إرادة القوة** » ، التي هي الدافع الأصلي والحرك الأول لكل فعل إنساني . أننا نبحت عن الخير ، وندمو إلى الفضيلة ، بالعدالة والشفقة ، لا لأننا كائنات أخلاقية ، بل لأننا نجد في هذه المعاني ما يساعد على اكتسابنا مزيدا من القوة . وحتى عندما تتجه دعوتنا إلى المسألة والتنازل عن القوة ، يكون هذا مظهرا تستتر وراءه « **إرادة القوة** » بخفاء ودهاء . فالأخلاق إذن ليست مقصودة لذاتها ، والقوة المحركة لها ليست مستمدة من مجالها الخاص ، بل هي القوة التي تحرك كل نشاط إنساني ، أعني « **إرادة القوة** » التي يرتكز عليها كل بناء علوي في مجال القيم .

وقد يعتقد المرء أن دور الأخلاق يفدو ثانويا حين تصبح « **بناء علويا** » على هذا النحو ، ولكن الواقع أن **التقييم الأخلاقي دورا أساسيا عند كل مفكر ناثي على عصره** ، وهذا يصدق على نيتشه وماركس بنفس القدر . فبقدر ما كان نيتشه قاسيا في نقد الروح الأخلاقية لعصره ، بل في نقد الروح الأخلاقية بوجه عام ، كان الدافع الذي أدى به إلى هذا النقد أخلاقيا في صميمه . أنه يحمل على قيم العصر ويشتمز منها ويصفها بالانحلال ، ويدين كل مجتمع سابق ، بل يعتقد بأن فكرة « **الأخلاقية** » ذاتها ينبغي أن تزدان ، لأن كل أخلاقية إنما هي تكبير لقوى الإنسان الخلاقة ، ومحاولة لحصر روحه المتوثبة في إطار من النظم التي تسرى على المجموع ، ولا تترك للفرد منطلقا . ولكن من وراء هذا النقد المرير للأخلاق ، سواء أكانت أخلاق العصر أم الأخلاق بوجه عام ، دوافع أخلاقية لا شك فيها . ففي كلتا الحالتين يستهدف المفكر نوعا أفضل من الإنسان يؤمن بأنه سيظهر في المستقبل ، ومادام الهدف إنسانا « **أفضل** » فإن الأخلاقية تكون هي القوة الدافعة إلى هذا النقد ، وإلى هذا الإيمان بالمستقبل .

فهل نستطيع أن نقول مثل هذا من ماركس؟
إيمكن أن يوصف تفكيره بأنه أخلاقي في أساسه ؟
أن أول اجابة تتبادر إلى الذهن هي أن فلسفة ماركس تتعلق أساسا بالوضعيات الاجتماعية

فهناك إذن تحول إسماعي في طريقة النظر إلى موضوع الأخلاق ، هو الذي أفضى إلى النسبية التاريخية التي اشترك فيها نيتشه وماركس معا . هذا التحول يتمثل في التخلي التام عن التفكير في « **نظرية الأخلاق** » وتركيز الاهتمام على « **واقع الأخلاق** » . فلم يكن نيتشه من أولئك الفلاسفة الباحثين عن « **أساس** » عقلي للخير الأخلاقي ، لأن نسبة الأخلاق تحول دون أي بحث كهذا . ونستطيع أن نطبق على موقف نيتشه من الأخلاق كلمة أقالها في مجال آخر ، هو مجال تفنيد فكرة الألوهية ، وأعني بها عبارته المشهورة : « **من قبل كان المرء يسعى إلى أن يبرهن على أنه ليس ثمة الله - أما اليوم فإن المرء يبين كيف أمكن أن « ينشأ » الاعتقاد بوجود الله** » . هذه الكلمة لا تنطبق على فكرة الألوهية وحدها ، بل تنطبق على كل ماله في نفوس الناس منزلة الألوهية والقداسة ، كالقيم الأخلاقية . فمن قبل كان الناس يبحثون عن تفنيد (أو تأييد) عقلي للقيم الأخلاقية ، أما الآن ، فيكفي أن نبين أن لهذه القيم أصلا تاريخيا ، فيكون في ذلك أقوى تفنيدا للاعتقاد بوحدها وقيمتها ، دون حاجة إلى إضاعة الجهد في بحث عقلي تجريدي عقيم . وبالمثل كان تفكير ماركس عمليا في أساسه ، ولم يكن للنظريات فيه من دور سوى أن تساعد آخر الأمر على تحقيق النشاط العملي ، وتصب في نهر الواقع . وبمثل هذه الروح كان من المستحيل أن تكون للنظرية الأخلاقية أهمية حاسمة في تفكيره . ومجمل القول أننا نجد هاهنا نقطة التقاء أخرى تجمع بين هذين المفكرين اللذين يبدو رأيهما في الأخلاق ، لأول وهلة ، متنافرا إلى حد التناقض . **فكل منهما يتجاهل الأخلاق المنزعة من إطارها الواقعي الأوسع ، والتي تبحث في مبادئ مجردة ، وتتفصل عن الإنسان في واقعه العملي ، وكل منهما لا يعرف من الأخلاق إلا وجهها العملي ، أو الذي يمكن أن يتدمج آخر الأمر في المجال العملي** .

بل أننا نستطيع أن نمضي في التحليل أبعد من ذلك فنقول أن الأخلاق عند كل من هذين المفكرين ليست ظاهرة أصيلة مكتفية بذاتها ، وإنما هي « **بناء علوي** » Superstructure . وهذا الصفة يركز على أساس آخر أهمق منه . وهذه الصفة واضحة كل الوضوح في تفكير ماركس : إذ أن العوامل التي ترد إلى أصل اقتصادي ، وأهمها علاقات الإنتاج ، هي التي تتحكم في كل مايلوها

ولا جدال في أن انتشار هذه الأخلاق «**الأخوية**» ، التي تصرف جهود الإنسان عن نفسه وعن العالم ، الذي يعيش فيه ، يرجع إلى تأثير المسيحية ، التي اشتركت نيتشه وماركس معا في مهاجمتها بكل ما أوتيا من قوة ، وأن اختلقت الأسباب : فالأول يهاجم القيم المستمدة من المسيحية لأنها تكبت كل الدوافع الحية في نفس الفرد ، وتدعو إلى إنكار الحياة بل أماتها ، والثاني يهاجمها لأنها تستسر على الظلم الاجتماعي ، بل تنادي - بصورة غير مباشرة - بأن الوضع القائم في العلاقات بين البشر ، بما فيه من تفاوت طبقي ومظالم اجتماعية ، هو قانون الهي أو مشيئة عليا لا يستطيع أحد أن يعترض عليها .

بل أننا لو تجاوزنا نطاق هذا التشابه الواضح في حملة هذين المفكرين على المسيحية ، لأمكننا أن نهتدي إلى تشابه أعمق منه بين موقف نيتشه من المسيحية من جهة ، وموقف ماركس من الرأسمالية من جهة أخرى . فليس خافيا أن نيتشه جعل من المسيحية خصمه الأول ، وكرس للصراع معها الجانب الأكبر من كتاباته . وفي مقابل ذلك لم تكن المسيحية هي الخصم الرئيسي للماركس ، بل أن الاستغلال الطبقي - الذي يعنى الرأسمالية في عصرنا الحاضر - هو العدو الذي اتجهت كتابات ماركس كلها إلى محاربته . ولكن اليس في وسعنا أن نلمح توائما بين هاتين الحملتين ؟ أن نيتشه يهاجم المسيحية بقسوة وعنق ، لا من أجل عدا بطن يحمله لها ، بل لأنها تقتل من الإنسان من جذوره ، وتجعله يخلق أصناما ثم يعيدها . أن الإنسان في رأى نيتشه ، يستخلص أرفع ما فيه من قوى ، ومن معان روحية ، ومن آمال وغايات ويفضي عليه طامبا مشحنا ، ويضعه خارجا عنه ، وأعلى منه ، بعيدا في السماء ، ثم يخسر له ساجدا . ولكن ، اليس هذا يعني ما تفعله الرأسمالية في نظر ماركس ؟ أنها تخضع الإنسان لتلك القوة الفاشية ، ألا انسانية ، التي تقهره وتستبدل - قوة رأس المال . ليس رأس المال هذا الها اصططنعه الإنسان ثم عبده ؟ أن رأس المال التراكم ، آخر الأمر ، ما هو إلا حصيلة جهد العامل ، وفائض قيمة عمله . فهو بدوره مستخلص من داخل الإنسان العامل ، ومن كده وعرقه ، ولكنه في النظام الرأسمالي يصبح موضوعا خارجيا ، يظل يرتفع ويعلو على الأصل الذي جاء منه ، حتى يغدو آخر الأمر قوة غاشمة تسلب العامل

والاقتصادى ، والسياسية ، وأنها بهذا الوصف وأهمية الصلة بالأخلاق . وبالفعل فإن الكتاب الذين بحثوا عن آراء أخلاقية في كتابات ماركس ، لم يستطيعوا أن يستخلصوا إلا عبارات بسيطة متناثرة ، لا تكفى على الإطلاق لإعطاء التقديرية فكرة عن اتجاه محدد للعالم في الأخلاق . ومع ذلك فإذا لم تكن الأخلاق عنده واضحة في صورتها الصريحة المباشرة ، فإنها ماثلة في كل كتاباته بصورة هي حقاً ضمنية ، ولكنها تمثل قوة دافعة رئيسية له . فادانته للرأسمالية تحمل طابعا أخلاقيا لا تحطه العين ، والعبارات التي استخدمها في حملته عليها تظهر فيها روح الأخلاق واضحة ، إذ هو ينعى عليها ما فيها من ظلم ، واستغلال ، واضطهاد وقضاء على إنسانية الإنسان . وبهذا المعنى يمكن القول أن هدفه النهائي من دعواته الاشتراكية إنما هو إعادة الأمور إلى نصابها أخلاقيا ومعنويا قبل كل شيء . وهنا تتمثل لنا مغارة غريبة : إذ أن هذه الأخلاق ، التي هي في عصرنا الحاضر ، وفي العصور السابقة ، مجرد بناء علوي يرتكز على أساس أصلي من العلاقات الاقتصادية ، تصبح هي ذاتها الغاية القصوى من الثورة الاجتماعية التي كان يحلم بها ماركس . فبعد أن تتحقق هذه الثورة ، وتختفي كل صور استغلال الإنسان للإنسان ، سيكون الهدف النهائي للإنتاج الاقتصادي وللمخترعات العلمية والتكنولوجية هو تحقيق أفضل تنظيم ممكن للعمل الإنساني ، ولوقت الفراغ الإنساني أيضا ، على النحو الذي يضمن تنمية المواهب الخلافة للإنسان إلى أقصى حد ... أى أن القيم الأخلاقية والمعنوية التي كانت «**بناء علويا**» في مرحلة الصراع ، والكفاح ستصبح «**غاية قصوى**» في مرحلة الانتصار .

وما دمنا قد تحدثنا عن آمال هذين المفكرين في المستقبل ، فإن هذا الحديث يقودنا إلى سمة أخرى مشتركة بينهما ، هي أن هذا المستقبل الذي يطلقان عليه آمالهما ليس «**عللا آخر**» مغايرا لهذا العالم الذي نعيش فيه ، بل أن على الإنسان أن يحقق في عالمه هذا كل ما يسعى إلى تحقيقه . فليس ثمة ازدواج بين عالين ، وليست هناك حملة على هذه الحياة ودعوة إلى التعلق الدنيا ، بل أن من أقوى أسباب نقد نيتشه وماركس معا للأخلاق الشائعة ، أنها تنطوي على بذور «**أخروية**» ، ولا تدفع الإنسان إلى التعلق بحياته هذه والوقوف منها- موقفا إيجابيا .

(الذي خلقه) انسانيته ، وتجعل من عمله سلعة تباع وتشترى ، بل تجمله هو ذاته « شيئا » ، لا انسانا . ان رأس المال بدوره اله استخلصه الانسان من دخله ثم رفعه بعيدا ، في السماء ، وخر امامه ساجدا .

اما الهدف من « اعادة تقويم القيم » فهو ، في كلتا الحالتين ، « تحطيم الأصنام » واعداء الانسان الى جنوده التي اقتنع منها ، واسترداد ما سلب منه ، واقترب عنه ، حتى طفى عليه . ان كلا منهما يعلن ، في كل ما كتب ، ان شمس الالهة المصطنعة في افول ، وان مملكة الانسان لابد ان تعود .

مظاهر التناقض وطريقة تجاوزه

لقد بدأت مقالتي بتضامين متناقضتين لمفكرين متعاصرين حول موضوع واحد ، ولكن التحليل الذي ينفذ الى ما وراء التناقض الظاهر كشف لنا ، رويدا رويدا ، عن عدد كبير من نقاط الالتقاء بين هذين المفكرين ، حتى ليحسب القارئ ، بعد الصفحات السابقة ، ان نيتشه وماركس متفقان - في موضوع الأخلاق - على كل شيء . ولكني لا اود ان اترك لدى القارئ اي انطباع كهذا . فالتضاد بين موقف هذين المفكرين قائم ، وكل ما في الأمر ان من ورائه نقاط التقاء هامة يستطيع التحليل الذي ينفذ الى ما وراء ظاهريهما ان يتوصل اليها . ومع ذلك فان نقاط الالتقاء هذه لا تنفي التعارض الاساسي بينهما ، وبالتالي فانها ، حتى لو استطاعت ان تخفف من حدة التناقض الذي نبهنا اليه في مستهل هذا المقال ، لا يمكنها ان تقدم حلا للاشكال الاساسي ، وهو : كيف وصل مفكران يعيشان في عصر واحد ، وتدفقهما روح نقدية واحدة ، الى مثل هذين الرايين المتعارضين بصدد موضوع واحد ؟

اما ان الاختلاف بين نيتشه وماركس يظل ، على الرغم من نقاط الالتقاء السابقة ، اختلافا أساسيا ، فهذا ما يتضح من ان كل ما اتفق فيه المفكران لا يمس موقفهما الاساسي : وهو ان الاخلاق - عند أحدهما - من صنع الضعفاء للحد من سيطرة الأقوياء ، وعند الآخر من صنع الأقوياء للسيطرة على الضعفاء .

ولعل أول خطوة ينبغي ان نتخذها في هذا الصدد هي ان نتساءل : من هم الأقوياء والضعفاء في كلتا الحالتين ؟ ان الأقوياء عند



نيتشه هم « المتنازرون بطبيعتهم » ، أما عند ماركس فهم الظئنة المسيطرة اقتصادياً ، وبالتالي سياسياً . وهذا اختلاف أساسي : اختلاف « الطبيعة » عن « العرف » ، ان جاز ان نستخدم هذا التقابل المشهور لدى فلاسفة اليونان . فالاقوياء عند نيتشه هم اصحاب الامتياز الكامن ، الذين تؤهلهم طبيعتهم لأن يسيطروا ، اما عند ماركس فامتيازهم يرجع الى وضع اجتماعي معين ، لا الى أية صفات كائنية فيهم . وفي مقابل ذلك فإن الضعفاء عند ماركس هم المضطهون الذين كان يمكن أن يصبحوا افراداً ممتازين لو اتاحت لهم الفرصة ، وكل مافي الامر ان ظروفنا خارجة عن ارادتهم وضعتهم في مركز الضعفاء ، ولكن الامل في خلاص البشرية كلها منعقد على ثورتهم . اما عند نيتشه فإن الضعفاء « وضيئون » بطبيعتهم ، وضعفهم ذاته يولد فيهم شراً كامناً ، وربما كان هو ذاته متولداً عن الشر الكامن فيهم .

وعلى اساس هذا الايضاح نستطيع أن نضع مشكلتنا اصلية بصورة أكثر تحديداً ، فنقول ان الضعفاء ، في رأي نيتشه ، يخشون سطوة الاقوياء الذين هم بطبيعتهم ممتازون ، ويخشون كل ماهو رفيع وكل ما يبرز فوق المستوى العادي « للمجموع » ، فيضطعون نظاماً من الاخلاق يكفل الحد من هذه السيطرة ، والقضاء على كل امتياز طبيعي : نظاما يدعو الى « العطف » و « المشاركة » و « الرحمة » وغيرها من القيم التي لا تهدف ، آخر الامر ، الا الى حماية الضعفاء من الاقوياء بانتزاع مخالبيهم . انهم ينشرون قيم « الكثرة » و « المجموع » لانهم يخشون « الفردية » التي تكشف ضعفهم ، وتجعلهم يسدون اقزاماً . اما ماركس فيرى ، على العكس من ذلك ، ان الاقوياء المسيطرين هم الذين يعملون على نشر اخلاق الاستكانة والرضا والزهد لكي يضمنوا سكوت المضطهدين ورضاءهم بالظلم الواقع عليهم . انهم يحتمون وراء هذه الاخلاق ويستترون خلفها ، لأنها تدفع عنهم نقمة المظلومين ، وتسلبهم روح الثورة . فهل تقدمنا بعد هذه الخطوة كثيراً الى الامام ؟ ان التضاد أصبح أكثر وضوحاً بلا شك ، ولكن حدثه لم تخف على الاطلاق . فما زلنا نجب كيف جعل احد المفكرين من الاخلاق وسيلة للحد من ثورة الاقوياء ، وجعلها الآخر وسيلة للحد من ثورة الضعفاء . وما زال الوقف في عمومته وفي تفصيلاته محيراً كما كان منذ البداية .

فلقد قلنا من قبل ان نيتشه وماركس متفقان في موقفهما ازاء المسيحية . ولكن هل هما متفقان الى الحد الذي بدا لنا للوهلة الاولى ؟ ان المسيحية عند نيتشه تقيم نوعاً من المساواة المصطنعة بين الناس : فالكُل ازاء الله سواء ، وهي على هذا النحو تكبل الامتياز الطبيعي وتقضي على القيم الارستقراطية ، التي تقوم على الشعور بالترفع عن العامة والوقوف بمسعدة عنهم . وعلى العكس من ذلك ينهما ماركس بأنها تستر على الفوارق الطبقيّة واللامساواة الاجتماعية ، وتدافع عن التفاوت بين الناس ، بل انها حين تجعل هذا التفاوت أمراً مقدراً بقوة الهية ، تعمل في واقع الامر على تثبيت وجهه منتحباً الى « طبيعة الأشياء » . وليس هناك تضاد أقوى مما يعبر عنه هذان الموقفان . ويتربّب على ذلك أن القيم الواحدة تتخذ في كلا الموقفين دلالة مختلفة كل الاختلاف . فالزهد واحتقار الجسد والعالم الأرضي هي عند نيتشه اخص صفات اخلاق الضعفاء ، وهي وسيلتهم الى آليات وجودهم ازاء تفوق الاقوياء ، أما عند ماركس فهي سمة اساسية لآخلاق الاقوياء والحاكمين يفرضونها على المحكومين ليضمنوا خضوعهم وسكوتهم . وفكرة الازدواج بين عالمين ، عالم ذن وعالم ازلي هي في رأي نيتشه سمة مميزة لآخلاق العبيد ، بينما هي عند ماركس اداة هامة من الأدوات التي يسيطر بها اصحاب السلطان على العمديين والمحرومين .

انه اذن تضاد كامل في النظر الى نفس القيم . ولابد لهذا التضاد من تفسير . ولا جدال في أن هناك تفسيراً ألح على ذهن القارئ طوال العرض السابق ، هو أن هذا التضاد تعبير عن تعارض أساسي بين فلسفتين : احدهما اوستقراطية والاخرى ديمقراطية بطبيعتها . فنيشه ، من حيث هو مفكر ينتج بطبيعته الى تأكيد الفوارق بين الأذهان ، ويعجب بكل ماهو فخور مترفع متكبّر يتعالى على « المجموع » ، ويعيش في تفسير التناسع عشر بروج مفكر ارسقراطي ينتمي الى العصر التراجيبيدي اليوناني ، كان لابد أن يحمل بكل قواه على نفس القيم التي اعلاها ورفع من قدرها مفكر مثل ماركس ، تنجحه دعوته قبل كل شيء لصالح الجماعات لا الافراد ، ويرى أن رسالة الفكر هي تغيير المجتمع البشري من « الطبقيّة » الى « اللابقيّة » ، ويؤمن بأن الامل في تحقيق هذه

الرسالة معقود على نفس الطبقات المضطهدة ذات المصلحة في هذا التغيير .

ولكن هل يكفي هذا التفسير ، الذي يرجع التضاد بين آراء هذين المفكرين في الأخلاق إلى التعارض الأساسي في مزاجهما وفي اتجاههما الفلسفي العام ؟ هل ينبغي أن نطمئن تماما إلى هذه النتيجة ، ونحكم بأن نيتشه وماركس قد وصلا إلى رأيين متناقضين في مصدر القيم الأخلاقية وفي الغاية التي تستهدفها هذه القيم ، لأن نظرة كل منهما إلى العالم كانت مختلفة ، وموقف كل منهما ازاء مشكلات العصر كان متباينا ؟ في اعتقادي أننا قد نستطيع أن نحل بهذا التفسير جزءا من المشكلة ، ولكن الجزء الأكبر منها يظل مع ذلك قائما دون حل . ذلك لأن نيتشه وماركس لم يكونا يصران فقط عما يفضلهما ، وعما يودان أن تكون عليه الأمور ، بل كانا يصفان أيضا ما هو واقع بالفعل .

ففي كل ما عرضناه قبل الآن من آراء ، كان هذان المفكران يتخذان موقف العالم الذي يستقرى تاريخ القيم الأخلاقية البشرية ليصل من هذا الاستقراء إلى حكم على تطورهما الماضي واتجاههما في المستقبل . ولو كان كل منهما قد اقتصر على التعبير عما يطمئن أن تكون عليه القيم الأخلاقية ، لجاز هندلث أن يكون في اختلاف مزاجهما الفكري تفسير كاف للتعارض الأساسي في وجهتي نظرهما . ولكنهما كانا يتحدثان أيضا من وجهة نظر الواقع ، لا المثل الأعلى ، وكان كل منهما يحاول أن يجيب ، بطريقة الباحث العالم لا بطريقة التأمّل الحالم ، عن سؤالنا الأساسي : « من الذي صنع الأخلاق ؟ » فكيف تعارضنا إلى هذا الحد في وصف ظاهرة واحدة ؟ أننا نسلم بأن مزاج المفكر واتجاهه الفكري العام له ، دون شك ، دوره حتى عندما يتخذ المرء لنفسه هدف الوصف المجرد ، لا عندما يحلم بما ينبغي تحقيقه فحسب . ومن المؤكد أن الموضوعية الكاملة في هذا المجال مستحيلة ، وأن تصور كل

منا لما ينبغي أن يؤدي إليه التطور في المستقبل يتحكم ، إلى حد ما ، في تشكيل نظيرته إلى ما حدث في الماضي وما يحدث في الحاضر . ولكننا نقول « إلى حد ما » ، لأن هذا التأثير بالاتجاه الفكري الذاتي يمكن أن يحدث نوعا من التباين بين المفكرين حتى يصفان ظاهرة واحدة ، ولكنه لا يكفي لاجتياز تناقض كامل بين أوصافهما هذه . ولهذا قلنا من قبل أننا قد نستطيع أن نحل بهذا التفسير جزءا من المشكلة ، ولكن الجزء الأكبر منها يظل بلا حل .

أما التمثيل الصحيح لهذا التضاد فيمكن ، في رأيي ، في حقيقة أساسية ينبغي أن نتضح للأذهان بصدق كل أخلاق ، وهي أن من يصنعها ليس هو بالضرورة من يستخدمها أو يطبقها في حياته ، بل أنه قد يصنعها لكي يطبقها طرف آخر مغاير له تماما ، بحيث لا تكون القيم عندئذ تعبرا عن المصدر الذي أتت منه ، بل تعبرا عن الطرف الذي تستجبه له . ولنقل بتعبير آخر أن كل أخلاق المسيطرة تخلق أخلاقا أخرى تقيضة لها ، توجهها إلى من تمارس عليهم هذه السيطرة . فإذا كانت العلاقات في فترة معينة علاقات قوة واستقلال واضطهاد ، فإن القيم التي تنتشر على أوسع نطاق لا تكون عندئذ قيم القوة والسيطرة ، بل قيم الخضوع والاستكانة . أو لنقل ، مستخدمين تعبيرات نيتشه ، أن العصر الذي يسيطر عليه « السادة » ليس هو عصر أخلاق السادة ، كما توهم ، بل هو عصر أخلاق العبيد ، لأن أسير طريق يضمن للسادة الاحتفاظ بتميزهم وتفوقهم هو أن تنتشر « أخلاق العبيد » .

ولنطبق هذا الحكم العام على فترات محددة في تاريخ الأخلاق كما حدد معالمة نيتشه ، لنرى إلى أي حد تختلف الصورة التي تتكون نتيجة لهذا التطبيق من الصورة التي رسمها نيتشه .

الاجتماع اليوناني الكلاسيكي كانت تسوده ، في نظر نيتشه ، قيم السادة ، وأخلاق الأقوياء . ولكن إذا صح هذا فكيف نستطيع أن نفسر أن الاتجاه الأخلاقي الرئيسي ، عند سقراط وأفلاطون ، وارتبط إلى حد ما ، كان اتجاها تظهر فيه معاني الزهد وإعلاء القيم الروحية — بمعناها التجريدي المنفصل عن العالم المادي — فوق كل ما عداها من القيم ؟ كيف نفسر قول أفلاطون (أو سقراط) أن « الجسم مقبرة النفس » ، وتأكيده أرسطو أن الحالة المثلى لحياة الإنسان هي حالة التأمل العقلي المجرد ؟ أن هذه ، دون شك ، سمات أساسية لما يسميه

نيتشه بأخلاق العبيد . فكيف يحل هذا التناقض ؟ أن الحل الوحيد الذي يهتدى إليه نيتشه هو أن يبعد تيار سقراط وأفلاطون وأرسطو ، هذا التيار الرئيسي في الفكر اليوناني ، شذوذا يخرج عن طبيعة الروح اليونانية . وهكذا يخفق في الربط بين أقوى اتجاه فكري في المجتمع اليوناني ، وبين « أخلاق السادة » التي رآها مميزة لهذا المجتمع . وتعليل هذا الاختلاف هو أنه يأخذ الأخلاق حسب قيمتها الظاهرة ، أما لو طبقت عليها القاعدة العامة التي أوضحناها

من قبل ، وهى أن كل أخلاق مسيطرة تخلق
تقيضها ، لأصبح كل شيء واضحا ومتسقا :
فأخلاق هؤلاء الفلاسفة هى بدورها أخلاق
للسادة ، ولكنها خلقت تقيضا : **فاللى جانب
دعوتهم الى الزهد واحتقار الجسد ، هناك تبرير
لنظام الرق ومحاوله لاثبات أنه ينتمى الى
(طيبة الأشياء) ،** وتلك فى صميمها أخلاق
الطبقة المسيطرة المنتفعة بهذا النظام . ان
السادة يدافعون عن النظام الذى يكفل لهم
عبدا يخدمونهم ، ولكنهم ، بوصفهم سادة ،
لا يمكن أن يغفوا ليعملوا صراحة قيم الاستعلاء
والكبر والتفوق والامتياز ، بل انهم ينشرون
أخلاق الزهد لانها كتيبة تغطيه الامتهان
الأساسى للإنسان ، الذى دافعوا هم أنفسهم عنه
وحرسوا على تبريره .

ولنتقل الى مرحلة أخرى فى تاريخ الأخلاق ،
وهى **مرحلة الأخلاق اليهودية المسيحية** .
ان نيتشه يصف هذه المرحلة بأنها انتصار لأخلاق
العبيد ، أخلاق الشفقة والمحبة والرحمة
والمساواة التى ينتزع بها الضعفاء مغالب
الأقوياء . ولكن هل كانت هذه التعاليم بعينها
هى التى سادت بالفعل مجتمع العصور الوسطى ؟
الم يكن الإقطاعيون والبابوات وكبائر رجال
الكنيسة يمارسون أشد أنواع الاضطهاد على
عامة الناس ، وينعمون بامتيازاتهم وتوقعهم ؟ ألم
يكونوا بالفعل « سادة » بكل ما تحمله هذه
الكلمة من معان ؟ **الم تكن أخلاق العبيد ، فى هذه
الحالة ، مجرد تقيض يخلفه السادة لكي يحتفظوا
بسيطرتهم ؟** ان نيتشه ذاته ينهبنا الى ذلك
الانقلاب فى القيم ، الذى بدأ بالديانة اليهودية ،
واستمر فى المسيحية ، **والذى كان انقلابا ضد
الارستقراطية الوثنية .** فى هذا الانقلاب أصبح
هنالك تكافؤ فى المعنى بين الفاظ : **الفنى ،
والقوى ، والشرير ، والفاجر ،** وتكافؤ آخر بين ،
الضعيف ، والطبيب ، والقديس . ويفسر
نيتشه هذا التحول فى القيم بأنه مظهر لأخلاق
« العبيد » . ولكن هل العبيد بالفعل أصحاب
المصلحة فى هذه القيم الجديدة ؟ وهل تعد هذه
القيم تعبيرا عن انتصارهم ؟ لاشك أن نيتشه
كان ساذجا حين تصور ذلك . ولو تعمق فيما
وراء السطح الخارجى لهذه الظاهرة لوجد أن
الأمر على عكس ما اعتقد . فحين تقول ان
الفنى والقوى هو الشرير والفاجر ، تريد إبعاد
الناس عن الفنى ، وبث التفرد فى نفوسهم منه ،
حتى لا يطعموا فى ان يحققوا الفنى أو القوة فى

أنفسهم ، وحتى يتركوا الفنى وشأنه (وكفاه
عقابه أنه شرير وفاجر ، وأن العذاب الأبدى
ينظره فى العالم الآخر) . فالت أذن تحمى
الفنى والقوى بطريق غير مباشر . وحين تقول
ان الفقير والضعيف هو الطيب والقديس ، تمنى
بذلك أن الفقر والضعف حالة مثلى ينفى
الرضا بها ، بل السعى اليها ، وبذلك تشجع
الفقير على أن يظل فقيرا . اليس هذا بعينه هو
ما يريده « السادة » ؟ لتأمل صورة كاهن
المصور الوسطى وهو يعطف الناس بالزهد فى
متاع الدنيا ، ويمنحهم بحياة أبدية ينعمون فيها
بكل ما حرموا منه فى هذا العالم ... هذا
الكاهن ، الذى هو ذاته قوى مسيطر يستمتع
بعيش رغد ، ويعيش من كد الآخرين : أم
يتحدث عندئذ لسان السادة أم لسان العبيد ؟
ألم يكن مصدر الخطأ ، فى هذه الحالة بدورها ،
أن نيتشه اخذ الأخلاق بقيمتها الظاهرية ،
ولم يفرق بين أولئك الذين صنعوا الأخلاق
وأولئك الذين تغاطبهم هذه الأخلاق وتوجه
اليهم ؟ ..

وآخر مرحلة نشر اليها هى تلك التى كان
يعيش فيها نيتشه ذاته ، **أعنى أواسط القرن
التاسع عشر** . ان هذه المرحلة ، بدورها ، هى
فى رأيه مرحلة أخلاق للعبيد تسودها قيم
الشفقة والعطف على الغير وحب الجار .
ولا يجد الفرد المنعزل ذو الروح المستقلة فيها
مكانا لنفسه . ولكن اكان القرن التاسع عشر
كذلك بالفعل ؟ ألم تكن العلاقات الاجتماعية ،
فى هذه الفترة المبكرة من فترات العهد ،
الصناعى أشبه بشرعية الغاب فى ابتعادها التام
عن كل إنسانية وتعاطف بين البشر ؟ صحيح
أن هناك أخلاقا رسمية - أو ظاهرية - مشابهة
لما يسميه نيتشه بأخلاق العبيد ، ولكن ألم تكن
الممارسة الفعلية أقرب كثيرا الى أخلاق
السادة كما حددها هو ذاته ؟

هناك ، اذن ، تفاوت أساسى بين الأخلاق
كما ينادى بها ، أو كما تظهر على السطح ، وبين
الأخلاق كما تمارس بالفعل . ومن الواضح
أن نيتشه حينها يتحدث عن الأخلاق على
أساسي أنها « من صنع الفسفاء » كان المقصود
فى هذه الحالة هو الأخلاق كما تظهر على
السطح ، أما حين وصف ماركس الأخلاق بأنها
من صنع الأقوياء ، فإن حديثه كان منصبا على
الأخلاق كما تمارس فعلا ، أعنى الأخلاق التى

فلأ يمكن القول أن الإنسان أصبح أخلاقياً بحق .
 أن هذا التضاد تعبير عن نفاق أساسى مازال
 يشوب نظم الإنسان الأخلاقية وقد اعتدنا أن
 نعدّه ضرورة محتسومة ، ولكنه ليس فى حقيقة
 الأمر ضرورياً على الإطلاق . فلماذا لم يكن
 الواقع مثلاً أعلى ، ولماذا لم يكن المثل الأعلى
 واقعا ؟ اليس معنى بقاء هذا التضاد أن هناك
 تداخلا بين الأخلاقية واللا أخلاقية ، بحيث تكون
 دراسة تاريخ الأخلاق هى فى الوقت ذاته دراسة
 لتاريخ اللا أخلاقية فى نفس الإنسان ؟

أن الإنسان لا يصبح أخلاقيا بحق الا بقدر
 ما تخف حدة التعارض بين الواقع والمثل الأعلى .
 ولئن تبلغ الأخلاق أعلى مراحلها الا باندامجها فى

يوجهها الأقوياء إلى الفقراء لتحذيرهم ، ولكى
 يظلوا هم أنفسهم أحرارا فى ممارسة سيطرتهم
 كما يشاءون . وعلى أساس هذا التقابل
 نستطيع أن نفهم بسهولة لماذا كانت القيم
 الأخلاقية الواحدة ، فى العصر الواحد ، تعد تارة
 فيما يفرضها الأقوياء على الضعفاء (وجهة
 النظر الفعلية) ، وتارة أخرى قيما يفرضها
 الضعفاء على الأقوياء (وجهة النظر الرسمية) .

هذا التضاد بين الأخلاق « الرسمية »
 والأخلاق « الفعلية » ، فى داخل المجتمع
 الواحد ، يعبر عنه عادة بأنه تضاد بين « الواقع »
 و « المثل الأعلى » . وما دام هذا التضاد قائما

محاولات فى جبهتنا الفلسفية

قوة فى ذاته ، هو حين ترى وأذن
 تسمح وذراع تمتد وساق تسمى ،
 لكن - وإسداء - هناك عيون أخرى
 تيمر غير ما يصره عينه ، وأذان
 أخرى تسمع غير ما تسمعه عينه ،
 وهنا يرد السؤال : ترى أياكون من
 ملامح القوة أم يكون من ملامح الضعف
 أن تمتد الرؤية وتمتد السمع إلى
 هذا الحد البعيد ؟

وبهما يكن الجواب من هذا
 السؤال ، فإذن أن آخر هنا بكل
 صدق وبكل اخلاص ، أن الأستاذ
 الدكتور شهان أمين ، حين أخرج
 كتابه محاولات فلسطين فى طبيعته
 الأولى سنة ١٩٥٢ ، وحين أخرجته
 فى طبعته الثانية منذ شهرين ، مضيفا
 إلى الطبعة الأولى تقديمًا مستغنيا

نحو تلك الأهداف ، من الناحية
 السياسية والاجتماعية والحضارية
 بصفة عامة ، حتى اذا ما نظرنا إلى
 حياتنا الفلسفية ، الفيناها قد
 تمتدت فى أهدافها وفى وسائلها تمتدا
 لا تدرى معه أين فيها الضيف وأين
 المظهر ؟ فهذه حياة تنظر بعشر
 عيون فى اتجاهات متضاربة
 وتسمع إلى أحداث العالم بعشر
 آذان ، وتتناول الأمور بعشرين
 ذراعا ، وتسير إليها بعشرين ساقا ،
 فيحدث فى ذلك شد وجذب يفتوان
 علينا ما كان يمكن أن يتجمّع ويتراكم
 على طاقة واحدة مركزة نحو هدف
 واحد ..

أريد بهذا أن أقول أن كل دارس
 منا فى مجال البحث الفلسفى ، هو

فى حياتنا الفلسفية المعاصرة من
 ملامح القوة ، وفيها من ملامح
 الضيف ، ما يوقع فى نفس الحيرة -
 أحيانا - بأى حكم عام أحكم عليها ،
 فهل نحن على هدى أو نحن على
 ضلال ؟ فهذه الحياة الفلسفية -
 المسامرة التى نعيشها - نحن
 الدارسين العرب - أشبه عندى
 بكائن مضروب ، فى وجهه مشر
 أمين وعشر آذان وعشرون ذراعا
 وعشرون ساقا ، ولكن هذه الأعضا
 كلها تتبثق من جلع واحد ، هو
 جلع الأمة العربية فى حياتها
 الراهنة .

ذلك أنماة واحدة وحيدة ،
 تستهدف آمالا معينة محددة ،
 وتكاد تتفق كلها على طريق واحد

السلوك العملي ، وتلاشيها في مجال العلاقات الإنسانية الفعلية . ويعبارة أخرى فان الأخلاق تبلغ أعلى درجات اكتمالها باندماجها في كل أوسع منها ، هو مجال السلوك العملي في كل صوره . انها تكتسب ، بهذا الغناء في مجال العمل ، أقصى ما تطمح اليه من حياة .

ولكن هذه مرحلة لا تقبل التفسير من خلال المقدمات النظرية للمفكرين اللذين اتخذنا من آرائهما محورا لهذا المقال . فلو تحققت الأخلاقية المثلى ، كما كان يدعو اليها نيتشه ، ووصل الإنسان الى مرحلة «**ما فوق الإنسان**» ، او اذا بلغ المجتمع تلك المرحلة التي تطلع اليها

ماركس ، وأصبح مجتمعا لا طبقيا بحق ، فعندئذ لن يكون في وسعنا ان نفسر هذه الحالة المثلى من خلال مفاهيم كل من هذين المفكرين . ولنختتم مقالنا هذا بسؤال ، كما بدأناه بسؤال : اذا كان مايميز «**الإنسان الارقي**» عند نيتشه هو السمو والعلو والامتياز ، فكيف سيظهر بترفعه هذا حين يأتي عهده ، ويختفى من يمارس عليهم هذا الترفع ؟

واذا كانت الطبقية الاجتماعية ، عند ماركس ، هي مصدر كل قيمة أخلاقية ، فعلى أى شيء ستركز الأخلاق حين يصبح المجتمع لا طبقيا ؟

فؤاد زكريا

الوجهة من النظر ، التي نلظر منها الدكتور عثمان أمين في «**محاولاته الفلسفية**» التي تزاد مع الأوامر سعة وعمقا ، لها بين سائر الوجهات مكانة عليا .

ز . ن . م



بابين - من المشكلات الفلسفية الكبرى التي تثار حول الميتافيزيقا ، وحول الشك ، وحول العلم ، وحول الأخلاق ، وحول الإنسان ومصيره ، ثم من معالم بارزة في التاريخ الفلسفي من مواقف ومن أعلام ؟ أقول انه يجدك في هذا كله لا حديث الناقل الذي يجمع المادة جمعا ، دون أن يفتقر بها شماب قلبه ليمزجها مع نفسه ، بل يجدك حديث الفكر الشاهر الحساس الذي يجمع الرقيق ليخرجه من جوفه عملا من نتاجه الأميل .

قل ما شئت في تعارض وجهات النظر في حياتنا الفلسفية المعاصرة ، لكن لا بد لك من القول بأن هذه

من «**الجوانية**» - وهو الاسم الذي اختاره ليمسمى به اتجاهه الفلسفي - ثلاثة فصول من يارلكي وكانظ ومحمد عبيد - أقول ان الأستاذ الدكتور عثمان أمين حين أخرج كتابه هذا - وحين أخرج قبله فيديمه سائر كتبه - كان في جسم حياتنا الفلسفية عينا من أحد الأعين بعرا ، وأذا من أدق الأذان سمعا ؛ يرى في وضوح ويسمع في جلاء ، يقش النظر عما يراه الآخرون وما يسمونه ؛ لقد آثر أن ينظر الى نفسه من داخل ، وأن ينصت الى خلق قلبه ، ثم ان يصدق الترجمة من نفسه وقلبه ، ولن شاء بعد ذلك ان يقبل وأن يرفض . انه في هذا الكتاب يجدك - في



وفام ليئين بالثورة الاشتراكية..
ولكن بمسند أن مهد له الطريق
« تولستوى » و « جينجول »
و « ديمستوفسكى » و « جوركى » ،

وقام جورج واشنطن بالثورة
على الاستعمار البريطاني .. بعد أن
مهد له طريق النجاح « توم بين »
و « بنيامين فرانكلين » .

... والسلسلة لا تنتهى اذا
ما أردنا أن نأتى على الدور العظيم
الذى قام به المفكرون في المجتمعات
المختلفة .. في تمهيدهم للثورات ..

واذا كان للشبورات أفكارها
ومفكروها .. وجب أن يكون لهذا
الفكر ما يميزه عن سواه .. أو على
الأقل ما يسخ عليه من الصفات ..
ما قد يساهل بها الفكر غير
الثورى .. دون أن يحرمه هذا
التساهل من اسم الفكر ..

وعلى هذا فالفكر الثورى يسم
بروح التطور والتفانية والتقدمة
والواقعية والتفانوية والشجيرة من
جهة .. والإيمان بالإنسان وقيمه
وطموحه وفكره من جهة أخرى .
الفكر الثورى كأي فكر ، عملية معقدة
يصعب الفصل فيها بين الظروف
التي ينشأ فيها ، والتأثير التي
يكون منها .. فهناك عوامل شتى
تساعد على وجوده .. منها الاجتماعي
والسياسي ، والاقتصادي ، والثقافي .
فلا بد من الحديث عن هذه العوامل
المختلفة ..

من الفكر ، ولا تسجيل ما هو
حاصل في حياة الإنسان وما يبنى أن
يحصل أكثر من الفكر ... ومن هذه
الاستظمة تنبثق مسؤولية الفكر ..
مسؤولية التنوير العقلي والوجداني
للجماهير بحقوتها في حياة إنسانية
متطورة .. مسؤولية غرس وممارسة
قيم الفضال من أجل اكتشاف
المجهول ، وإثباته الظلمات ..
مسؤولية تعظيم قيود الاستبداد
ومساعدة الإنسان على أرضه ومصره ..

ذلك أن الفكر حامل لرسالة
اجتماعية .. وحامل الرسالة مسئول
منا .. وقيمه تزاد كلما نبه في
إخلاص الى مواطن الخطأ ، ومواطن
العزوب ..

لقد قام « دانتون » و « روبير »
و « ميرابو » بالثورة الفرنسية ولكن
بعد أن مهد لهم الطريق « فوكتي »
و « دوسو » و « ديغوي » .

ثورة على الفساد ، ثورة على
الجمود ، ثورة على الطبيعة نفسها ،
هي في الأصل ثورة بيولوجية عضوية ،
ثم استحوطت ثورة عقلانية معيشية ،
لثورة اجتماعية ، ثورة سياسية في
مختلف أشكالها القومية والتحريرية
والإنسانية .

.. وفكر الحياة لابد وأن يكون ..
هو الفكر الثورى .. كما هي الحياة
نفسها ..

لذا كان فكر الحياة .. هو
دائما أبداً فكر ثورة .. وإذا سألنا
عن ماهية هذا الفكر على المستوى
الاجتماعي ، ومن يستطيع أدراكه من
المجتمع ؟ وما هي مسؤوليته تجاه
هذا المجتمع ؟ فإن الأجابة عن هذه
التساؤلات هي في واقع الأمر أساس
لأي حديث عن الفكر الثورى ..

الفكر الثورى هو الذى يهتد
للثورة ويخلقها ، ويهيئ لها ويعدد
معناها .. وهو الذى يفتح الأذهان
على حقيقتها وضرورتها ، وهو الذى
يلهب النفوس الغاملة المستسلمة
التسواكلا .. كي تبصر وتستيقظ
وتعمل ..

فإن كان هذا هو واقع الفكر
الثورى .. فليس من يستطيع أدراكه
من المجتمع أكثر من الفكر ، ولا الهام
المجتمع بما استحوطه من المجتمع أكثر

ثورة الفكر في الجزائر

سامح كريم

وفي ضوء ما تقدم .. يمكن تحديد
مفهوم الفكر الثوري .. في بلد
كالجزائر . فتعرض لجدوده الأولى،
ولنتقل الى كيفية تمهيده لثورة
نوفمبر ١٩٥٤ ، وما هي طبيعته بعد
الثورة ، وهل حدث تطور لبعده ؟
وما هو موقعه من الفكر العربي بصفة
خاصة .. والفكر العالمي بصفة
عامة ؟

الاصطدام بالعصاة الفتية

ان نقطة البداية لهذا الفكر ..
يمكن تحديدها ببداية الاحتلال
الاستعماري للجزائر عام ١٨٣٠ ..
فمنذ هذا الفوز .. ضربت الحياة
الفكرية في الجزائر .. واصطدمت
ثقافة الشعب الجزائري .. بحضارة
الغرب اللتية .. اسطدم الشعب
الجزائري بقيم وتقاليده وثقافته
الشعب الفرنسي . بعد ان عاش
قرونا طويلة اسيرا للعقل التركي
المظلم .. وكانت النتيجة ان وضع
له .. مدى - التخلف الفكري الذي
عاشه تحت وطأة هذا المهمل ..
ذلك ان الحكم على الأحداث لا يدرسه
الذين يقومون بالأحداث . وإنما
يدركه الذين يشاهدونها بعد ذلك ..
ان من يقومون بها .. لا يمكن
ان يكونوا مجردين في الحكم من
اسبابها ومبداها ومسئولياتها ..

لقد طلبت الجزائر حماية
الأثر .. وجاءت فرنسا بيهزيم
حضارتها .. الا انها تنهت لهذا
الخطأ .. وأعلنت عدم الخضوع لهذه
السيطرة .. وكان هذا في صورة
انتفاضات متوالية . كانت في الحقيقة
بداية للشعور القومي في الجزائر ..
وبلغ هذا الاحساس قمته .. عندما
قاد النخسبال الأمير عبد القادر
الجزائري .. وواجه الاستعمار
الفرنسي مستمرا خمسة عشر عاما ..

الحل .. والهدف .. والطريق

ومن هنا يمكن القول بان ثورة
الأمير عبد القادر الجزائري تعتبر
بشابة الجذور الأولى لفكر الثوري
في الجزائر المعاصرة .. ذلك انه
استطاع ان يكون جيشا منظما يقاوم
به الاستعمار .. مستمينا ببقايا
الخبرة العسكرية التركية .. المثلة
في هذه الطبقة البرجوازية من الأثر
الموجودة في الجزائر .. ولكن
الاستعمار استطاع بتفوقه السادي
والمنوي ان يخذل هذه الثورة ..

موقف الجزائر

وأزاء هذا الوضع .. كان على الشعب الجزائري أن يتخذ موقفا ثوريا .. فالتجأ الى مسليتين للمقاومة .. أحدها سلبية والثانية ايجابية ..

● لقد وقف موقفا سلبيا من الثقافة الغربية .. واعتبرها دخيلة عليه فريد أن تسلبه كل مقومات وجوده كعربي .. لقد أحس بالخوف من هذه الثقافة الأوروبية .. التي لم ير منها سوى وجهها المادي .. تقاطع التطعيم القرني خونا على ثقافته القومية ، وقاطع الحضارة المادية خوفا على حضارته الروحية .

● وأما موقفه الإيجابي .. فكان بمقاومة الاستعمار المباشر بالسلاح مقاومة تمثلت في الانتفاضات والثورات التي حدثت بعد ثورة الأمير عبد القادر الجزائري .. والتي كانت بتفانيها تعبيرا عن الثورة المتأصلة في الشعب الجزائري .. كجلبت انتفاضات .. الرضا طشة ، وبوخلطة ، وبو معزة ، وللا فاطمة .. وفورات الأوراس وأولاد سيدي الشيخ وفسيرها .. الا بمثابة الجدولة التي حافظت على التفكير الثوري .. التمثل في النضال الدائم ضد الاستعمار .. أن أهمية هذه الانتفاضات تبدو واضحة .. إذا ما أدركنا أن القلم لم يلعب دورا بارزا في هذه الفترة .. من حياة الشعب الجزائري ..

الحركة الإصلاحية السلفية

ولم الحديث من الثقافة بقودنا بالطبع للحديث من الحركة الإصلاحية السلفية في الجزائر .. فتاريخ الفكر الجزائري .. لا يستطيع أن ينكر ما لهذه الحركة من دور بارز في حياة الفكر القومي .. ذلك أنها ركزت على إحياء التراث القومي بيمتها للثقافة العربية ، وتطهيرها الدين من التلويحات والأوهام ، وإحيائها تاريخ

انتقطع سيلها أو توقف أثناء الحكم العثماني .. وأصبحت الثقافة العربية تعيش على المختصرات والنون .. وبداية القزوة الاستعماري للجزائر وضعت معارضة للثقافة واللغة .. حتى اعتبرت اللغة العربية لفسة اجنبية في وطنها .. فلات الثقافة العربية بالروايات والتكاي والمساجد .. وأما اللغة ففسد بدا ظها يتقلص شيئا فشيئا حتى كادت تتلاشى نهائيا .. ولم يقف الأمر عند اللغة والثقافة بل تعداهما الى الدين الاسلامي .. فقتل حروب الدين الاسلامي بروج صليبية سافرة .. وليس ادل على ذلك من أن المساجد تحول الى كنائس .. أو تخرب تخريبا كاملا ..

وما سبق يطرح سؤالاً هاماً هو وما الهدف من كل هذا ؟ ما الهدف من اعتبار الجزائر قطعة من فرنسا ؟ وما الهدف من خلق الاقتصاد الوطني واللغة والثقافة العربية ، واضطهاد الدين الاسلامي ؟

ان الإجابة تقول وباختصار .. لمحو الفكر القومي من أذهان الجزائريين ، والقضاء نهائيا على ما يسمى بالدولة الجزائرية العربية ..



بالفعل استطاع الاستعمار أن يقضي على الثورة .. ولكنه لم يستطع أن يغمدها في نفوس المخلصين من الجزائريين الذين قاموا بتنظيم جيش وطني ، ومن ناحية أخرى بتوعية ومعبئة المواطنين ضد الاحتلال .. وكان ذلك بتبني فكرة الدولة الجزائرية كعمل ، وغرس الإيمان بالقومية العربية كطريق ، والتخلص من الاستعمار وإذنا به كهدف .. وحددت المواجهة .. ولكن حارب الإبادة التي شنها الاستعمار على الشعب .. اقتطعت الأسير عبد القادر الجزائري .. للرضوخ لطالب الاستعمار .. بعد كفاح طويل ومرير .. ومن هنا دخلت الجزائر في مرحلة الاستعمار المباشر .. الذي اختار أرض الجزائر ليحفر منها على القارة الأفريقية .. وليمكنه التسلل بعد ذلك الى بقية بلدانها .. ولم يتغير الجزائر مستعمرة له ، او قاعدة عسكرية يتحرك منها .. ولكن اعتبرها جسورا من فرنسا .. يسرى عليها ما يسرى على بقية أرجاء الدولة من الأنظمة ..

لمن الناحية الادارية يسر القوانين تقسيم الجزائر الى مناطق وعمالات كما هو موجود في فرنسا تماما ..

والأرض من حق الفساة ، ومن تبهم من المهاجرين الفرنسيين وغير الفرنسيين من ايطاليين وأسيانيين وغيرهم .. حين أرادت فرنسا أن تجعل منهم طبقة تحكم الجزائر من الناحية الاقتصادية .. وهم المعروفون بـ « المعمرين » .

ويستمر في مصادرة أراضي الذين اشتركوا مع الأمير عبد القادر الجزائري في انتفاضاته الوطنية .

عروبة الجزائر في خطر

بالإضافة الى هذه الظروف .. كان على الشعب أن يعيش على تشويع الثقافة العربية الأصيلة .. التي

الجزائر .. وقد وشحت أفكارها بقيام جمعية العلماء المسلمين الجزائريين بقيادة الشيخ عبد الحميد ابن باديس .. الذي كان يهيج منهج الشيخ جمال الدين الأفطاني والشيخ محمد عبيد في بلاد الشرق العربي .. ويتجلى فضل هذه الحركة في بث الثقافة العربية والقومية .. وفي نشرها بين الشعب .. وقد كانت وسيلتها في ذلك المدرسة والمسجد ..

وإذا كانت هذه الحركة قد اتخذت لنفسها شعارا هو « لا يصلح آخر هذه الأمة إلا بما صلح به أولها » .. فإنها لم تستند في الثقافة الغربية لتكريزها على الماضي وعلى أحياء التراث .. بل تطرقت في بث الثقافة .. بل كانت في الاعتماد على الأساليب والقوالب القسدية .. ولذلك حكمت فيها موازين الماضي .. فبينما ركز على الشعر لا تهتم ببقية فروع الأدب ، وبينما ركز على البحوث والدراسات الدينية لا تهتم كثيرا بمواكبة البحوث والدراسات العلمية .. ولكن بالرغم من ذلك فهي خلقت طبقة جديدة .. خلقت ثقافة هرية خالصة .. كان لها الفضل في انماء الشعور القومي وحياته .. مثل ما كان الفضل للحركة السياسية الوطنية في بلورة هسدا الشعور وتحققه ..

الحركة السياسية

ومناقشة الوضع بالنسبة الى الحركة الثقافية .. ربما جعلنا نلنس من قريب أو من بعيد .. الحركة السياسية .. ولكن لكي تكون محددين أكثر وأكثر .. نطلع الى الحركة السياسية في جزائر قبل الثورة فنجد أن هناك اتجاهين يسيرون متوازيين ..

● الاتجاه الأول .. هو الاتجاه السياسي الثوري .. الذي يؤمن بالمقاومة الإيجابية ، والاعتماد على السلاح واستمرارية النضال بكل

سوءه كحل جلوى لمشكلة الجزائر .. ويعتبر هذا الاتجاه امتدادا حقيقيا للانتماءات الكثيرة التي قامت منذ قيام الأمير عبد القادر الجزائري بثورته ...

● والاتجاه الثاني .. هو الاتجاه السياسي الإصلاحي .. الذي تأثر بالأنكار الليبرالية التحررية .. والذي نادى باصلاحات سياسية .. ولكن في إطار الارتباط بالدولة الأم فرنسا .. ويمثل هذا الاتجاه الطبقة البرجوازية المتقلبة بالثقافة الفرنسية .. والتي لم تلعب دورا إيجابيا في الحياة الفكرية الثورية في الجزائر ..

مقدمات الثورة وأسبابها

وهكذا رأينا أن ثورة نوفمبر ١٩٥٤ لم تولد أجهاضا .. وإنما هي كانت بمثابة الوليد الشرقي لنضال وكفاح وفكر الشعب الجزائري الثائر .. ولم تات الصورة الجزائرية مقطوعة الصلة بماضي شعبها العربي ، ولم تنبت في الهواء .. وإنما سبقها وهدم لها .. أفكار ومقومات كانت هي المناخ الطبيعي لقيام هذه الثورة .. هذا بالإضافة الى عوامل أخرى هي في واقع الأمر .. صبر وسند .. لاستمرار هذا الفكر .. ومن هذه العوامل نشوب الحرب العالمية الثانية وما صحبها من يقلقة فكرية وسياسية واجتماعية ، ثم انتفاضة ٨ مايو ١٩٤٥ التي أشتهد فيها الآلاف من الجزائريين عندما نادوا بالحرية ، وعطشوا المجتمع الجزائري نفسه بسبب اتصاله بالشرق العربي وبالذات القاهرة .. ثم قيام تسوية ٢٤ يوليو ١٩٥٢ .. ونجاحها في أحداث التغيير الاجتماعي المطلوب .. وظهور ثورات في العالم الثالث ، وأخيرا الاستطهاد الاستعماري الذي بلغ ذروته في السنوات القليلة التي سبقت الثورة .. كل هذا جعل الشعب يتندفع بكل ثنائه الى رفع السلاح .. وذلك لمقاومة الوجود

الاستعماري على أرضه . رفع الشعب السلاح وهو مدرك تمام الإدراك .. بأن رفع السلاح إنما هو وسيلة لا غاية .. ذلك أن الشعب الجزائري ليس شعبا دمويا يحب الحرب ويفضلها على السلام .. وإنما هو رفع السلاح لأنه لم يجد غيره طريقا للمحافظة على كرامته وحريته ووجوده ..

سمات الفكر الثوري

وقامت الثورة .. وبلورت الفكر الثوري .. وحددت مبادئه وسماته في نقاط هي :

- مقاومة الظلم والاستغلال .
- الإيمان بالروح الجماعية في العمل والنضال .
- ربط هذا النضال بواقع الإنسان في الجزائر وفي العالم .

● وإذا كانت هذه النقاط مجالها للتنظير .. فهل لها أساس من الواقع الحي ؟

فمقاومة الظلم والاستغلال .. ظهرت أثناء الثورة في الدعوة الى مقاومة الاستعمار والكفاح .. وهذا ما تصوره القصص والروايات التي ظهرت قبيل الثورة أو أثناءها .. حين اهتمت بالأحداث الوطنية وسجلت نواحي مشرفة من تاريخ الجزائر القديم وكفاحها في مراحلها المختلفة .. وأهتمت أيضا بالأحداث التي عاصرت الثورة ونضالها من أجل تثبيت دعائم الاستقلال وارساء أسس البناء .

● وحين امتد اهتمامها خارج حدود الوطن في ادراك الوحدة البشرية والقومية العربية وقضائهما ..

● وحين استخدمت اللحقات العادية في حياة الإنسان .. ولم تدم تقتصر على الأحداث الجسام .. فأصبحت تسجل الحياة في سفرائها

واهتماماتها العداية ومطالبها البسيطة ..

● وحين نطرت ملاح الشخصية القصصية .. فبعد أن كانت تكاد تقتصر على أفراد الطبقة الثرية .. ابتدا ابن الشعب يشغل مكانا في العمل القصص والروائي فتبعت الفلاح والعامل ورجل الشارع والموظف الصغير في مختلف دروب الحياة ..

البطل ..

والبطل في هذه القصص والروايات أصبح إنسانا عاديا .. يبحث عن ذاته ووجوده ويتكافح لتحقيق هذه الذات وذلك الوجود .. ووسيلته هي المقاومة المستمرة .. هذا من جهة .. ومن جهة أخرى فإن البطل في القصة والرواية الجزائرية إنما هو فرد عادي بسيط .. يبحث عن الخير والكرامة والحرية .. ولا يطعم إلى السيطرة بمعنى آخر .. ان فكرة البطل الأسطوري ، أو الرجل الممتياز ، أو الخارق للطبيعة .. لقد انصهت من القصة والرواية الجزائرية .. ولم تظهر تيهما بعد ذلك ..

فالكاتب الجزائري مولود معمري .. الذي يعتبر من أبرز كتاب الجزائر الذين نقلوا الثورة الجزائرية - في أدبهم - من لطاق السخط والشكوى والحيرة إلى ميدان العمل والنضال .. يصور - بروعة - حياة القروي ، والريف البربري ، والبحث عن الشخصية الجزائرية الأصلية .. وانتزاعها من بين مخلفات القهر الاستعماري والحرب الحضارية التي تشنها فرنسا القوية المراس ، المستنبة بالجزائر .

فبينما تفوح شخصيات الرواية في الحيرة والقلق .. نجد شخصية الجزائري الخالص .. تجمع بين الاكثار التقدمة الجريئة ، والفردية المتمردة النائرة على التقاليد والماضي .

والشعر ايضا ..

وما يصدق على القصة الصغيرة ، والرواية الطويلة .. يصدق تماما على الشعر .. الذي سبق اللاتين .. يحكم أن له ماضيا عريقا ، وتقاليد ثابتة .. فقد التزم الشعر الجزائري منذ القرنين الفرنسي بقضايا الوطن .. ولعل المثل الواضح لهذا ما قاله الأمير عبد القادر الجزائري في معاركه ضد الفرنسيين .. فقصائده كلها كانت تدور حول الحبيب والبطلات العربية .. وعندما قامت الحركة الإصلاحية .. وقلوبت أهدافها في احياء التراث القومي .. ظهر شعراء كثيرون يساندونها ويدعون لانكارها .. وتركت هذه الدعوة حول التحرر من الخرافات والأساطير ..

وبقيام الثورة تبلور الفكر الثوري في الشعر .. حين التزم بقضايا الوطن وساهم في الحركة مساهمة فعالة .. فضلا عن القسوزل .. الا في القليل النادر .. وهذا ما يؤكد أنه كان دائما مع الشعب .. يعيش واقعه ويبرر من احلامه ومطامحه وأشواقه ..

استمع مثلا الى الشاعر مالك هداد .. وهو من شعراء الثورة الموهوبين .. حين يتحدث عن وطنه الجزائر .. وكيف كان النطق باسم الوطن محراما فهو أشبه بالأسطورة .. لقد حاول الاستعمار أن يمحى من نفوس الجزائريين ومن شفاهم التفتن بهذا الاسم الحبيب .. حتى بات الاحساس وهذا الشوق والحنين له طعم الأسطورة بل أن النطق به يثير في نفوس الجزائريين الحقد على الاستعمار والغضب والثورة ..

لكلمة وطن عندنا طعم الأساطير .
لقد رايت جدى الذى يحمل اسم
القرائى .

يلقى مسبحته جانباً .

ليتابع بنظراته انطلاق النور .
لكلمة وطن عندنا طعم الغضب .

وهذا النغم .. هذا الغضب .. هذا الحقد هو الذى فجر الاحساس في الجزائريين يوم الثامن من مايو .. هذارت الأرض .. وولد الشعر في هذا اليوم بل ولدت الجزائريون واستيقظ النيام ..

وفي ذات يوم اطل غائم مائى .
دورى أينما الأرض .
وزمجرى أينما الرمود .
لقد خلقت ماضى الظلم بجميع
أخطائه
في قرارة بئرى العميق ..

لقد تمزق الستار ، وانكشف الظلام ، وظهرت الحقيقة التى غابت من الالهان زمنا طويلا .. فجاء اليوم ليغيرها شرارة قفى دروب حياة الجزائر وعندما تقنح العيون بالغضب تستمد السواعد لرفع السلاح ..

لقد شاهدت عيون رفاى تبللها
الدموع ..
شاهدت عيون رفاى تقسح
الغضب ..

رفاى ناسجو الصلسم الوطنى
الكبير ..

علم الجزائر ..
وتتحقق المجزة .. وتقوم
الثورة .. ثورة نوفمبر العظيم .. ويرى الشاعر رفاقه يمشون ليمسحوا هذه الأسطورة التى تفتت لهمس ذراعيها .. انه يراهم يحدنهم بنجاحهم .. لهم بمثابة الوطن الكبير عنده ..

ها هم يمشون في الأسطورة ..
والأسطورة تفتح لهم ذراعيها ..
لقد تحدثت إليهم ..
لأست أيدهم ..
لقد أصبحوا وطنى ..

وهكذا تستشعر الروح الثورية في بقية أبيات القصيدة بل وفي بقية قصائد الشعراء الجزائريين ..

الشعر الشعبي

والحديث من الشعر بصفة عامة ..
يجرنا إلى الشعر الشعبي .. الذي
ملا أفراسا كبيرا في الأدب والفكر
الجزائري .. خاصة حين تقلم ظل
الشعر التقليدي باسطهاد اللغة
والثقافة العربية .. فكان هذا
الشعر .. هو المبرر من وجدان
الشعب ، والصور لأحلامه وآلامه ..
والسجل لمثله وقيمه ونفاله ..
وفيه تظهر الروح الجماعية والإيمان
بواقع ونضال الفرد والمجتمع مما ..
بل وتظهر فيه نغمة الثغنى بالبطولات
العربية وأمجاد الماضي .. والتغنى
بها كبديل من الحرمان الذي حاشه
الشعب طوال قرن ولت تحت سيطرة
الاستعمار الفرنسي ..

الروح الجماعية

ننتقل إلى 'الصفة الثانية' ..
وهي أن الفكر الثوري في الجزائر قد
اتسم بالروح الجماعية .. فإن هذا
يبدو في الأفكار التي عبر عنها الكتاب
والأدباء في مختلف القضايا .. فقد
اختفت الفردية ، والدانية المسببة ..
من الفكر الجزائري وحل محلها
الإيمان بالشعب وبالمصل الجماعي
نفس هذا فيما كتبه الأدباء والنقاد
والسياسيون .. ولعل فكرة إنشاء
جبهة للتحرير الوطنية في الجزائر ..
كانت صهيرا صادقا من هذه الروح
الجديدة .. التي كان يطمح إليها
الشعب قبل قيام الثورة .. والتي
مهدت لها كتابات مختلفة تدعو إلى
وحدة النضال السياسي والعسكري
أيضا .. فالفكرة التي نخصها في
هذه الكتابات هي أن روح الطائفة
والقبيلة ينبغي أن تحل محلها ..
الروح الجماعية والتفاني الجماعي
المشترك .. وهذه الروح هي التي
استطاعت تسير الأفكار والتناقضات
الفكرية التي كانت موجودة قبل
الثورة .. ولعل تركيب المجتمع
الجزائري قد ساعد على ذلك ..
فأغلب المجتمع يتكون من سكان
الريف .. وهي الطبقة التي قامت

على كاهلها ، بل وانتشرت بنفاله ..
الثورة الجزائرية ..

وهذا ما يفسر أيضا البدء الذي
نادت به جبهة التحرير وهو « الفاء
الحزبية .. ودخول الأفراد في جبهة
التحرير بوصفهم أفرادا .. لا بوصفهم
يمثلون طبقات أو أحزابا » .. ومن
هنا كانت مساهمة الشعب بجميع
فئاته في الثورة فاضل كل فرد في
مجاله بإمكاناته .. وبهذا أحبط
الشعب كل محاولات الاستعمار ذلك
لأن هذه الفكرة - فكرة الروح
الجماعية - قد شغلت في نفوس
الأفراد وأعتبر كل فرد نفسه جنديا
في سبيل الثورة وانتصارها ..
ولهذا كانت الثورة شعبية بأوسع
معاني هذه الكلمة .. ولهذا أيضا
استطاعت أن تغلب على المراقيل
والصعوبات التي اعترضتها .. بل
واستطاعت سد الطريق أمام الطبقة
البرجوازية التي صوّدت أن تقتطف
الثمرة .. كما حدث بالنسبة للثورة
الفرنسية ..

أهداف جبهة التحرير

ومن هنا كان من أول أهداف جبهة
التحرير هو تحقيق العدالة الاجتماعية
بين أفراد الشعب لأن أية ثورة
لا يكون هدفها تحقيق هذه العدالة ..
هي في الواقع ثورة مغلقة في الهواء ..
بل لا تستحق هذه الصفة ..



فالشعب الجزائري .. وقد عانى
من التمييز العنصري تحت الحكم
الاستعماري الذي أخذ منه أرفسه
وسخره واستغل عرقه .. أدرك من
أول الأمر بأن الثورة ينبغي أن تفتح
له هدفا سياسيا هو الاشتراكية ..
وبذلك كانت الثورة الجزائرية ثورة
ثقافية .. وبالتالي ثورة إنسانية ..
فكرت الفكر الثوري في الجزائر
بالفكر الثوري التقدمي في العالم ..
كان أيضا هدفا من أهداف الثورة ..
وهذا ما عبرت عنه جبهة التحرير
أثناء قيامها وكفاحها طيلة سبع
سنوات .. حين وقلت إلى جانب
الشعوب المناهضة أثناء الثورة وبعد
الاستقلال واعتبرت الحرية بالنسبة
للإنسان كلاً لا يتجزأ ..

وتلخص هذا فيما كتب أثناء الثورة
من أدب وثقافة .. فهناك إيمان
بالإنسان أيضا كان .. إيمان بنفاله
وواقعه وتحرره .. حتى لا نجد ميزة
معيّنة لبعض ما كتبه الكتاب
الجزائريون .. وكأنهم يعرفون ،
وتعيش معهم رغم بعدك عنهم ..

هذا الإيمان بنفال الإنسان
وتقدمه .. يصبح إيمان بمستقبله
وهذه الأفضل .. لذلك فإن روح
التفاني تسيطر وتشيع في الأدب
والفكر الجزائري بوجه عام .. ولعل
هذه الروح التفاضلية تعيل الفكر
الجزائري من الفكر الفرنسي .. الذي
كثيراً ما حاول البعض بأن يربط بين
الفكرين بدموى أن الجزائر لابد وأن
تتأثر بفرنسا في أثناء استعمارها ..
صحيح أن هذا الفكر الجزائري قد
تأثر كثيره بالهضارة الغربية الحديثة،
وبالفكر الإنساني عامة إلا أن هذا
التأثر لم يبلغ درجة يمكن أن يتلعب
جلوده الغربية المولدة في ماضيهِ
الجيّد أو يبحث سماته التفاضلية
النضالية ..

إن الفكر الجزائري قد ارتبط
منذ قرون طويلة بالهضارة والفكر
العربي ارتباطاً قويا ثابتاً وأصيلاً ..
هذا من ناحية .. ومن ناحية أخرى
فإن هذا الفكر قد تأثر في مجرى

ما شيدته الإنسانية في عصورها المختلفة .. »

وفي أكثر من كتاب لسارتر .. نجد نفس النغمة .. ولنتختر هذه الكلمة الخطية التي كتبها من الثورة الجزائرية : « أن التضامن الفعال مع المجاهدين الجزائريين لم يكن يوحى بمبادئ نبيلة أو يوحى الرغبة العامة في محاربة الاضطهاد في كل مكان يقع فيه فحسب .. بل هو نتيجة تحليل سياسي للوضع في فرنسا نفسها .. ذلك أن استقلال الجزائر أصبح أمرا مفروفا منه بالمثل .. ولكن ما هو غير مؤكد مستقبل الديمقراطية في فرنسا .. فالحرب

القوة الشعبية والثورية الحقيقية ، ومن فهم كامل لأصول الدين الإسلامي والحضارة العربية .. ما يمكنها من كلمة الاستقلال السياسي بالعدالة الاجتماعية والنمو الاقتصادي وباديمقراطية .. فلقد تحقق حلم المناضل الجزائري الآن .. حين شقت الجزائر طريقها نحو الاشتراكية .. على أسس تتفق مع ما يقضى به منطق التاريخ العربي والدين الإسلامي .. ويريدنا ايضاحا ..

الثاني .. عهد الله زكيبي .. وهو واحد من الشباب الجزائريين الذين تضع الجزائر آمالها فيهم .. وفي جهودهم الصادقة في الثقافة العربية . انه يقول في واحد من كتبه « **أحداث في الأدب والثقافة** » . نحن كشعب عربي لنا لفتنا القومية التي تحدد لغتنا وتطويعها الصيغة الخاصة بها .. هذه الصيغة التي تحافظ على أشياء جوهرية في لغتنا وفي شخصيتنا المفردة .. واذن فمنذما نقول لغتنا القومية لا نقصد سوى شيء واحد هو أن شخصية هذه الثقافة إنما هي شخصية عربية .. لأن لفتنا القومية التي تعبر عن جوهر هذه الثقافة ومن فسخونها .. إنما هي اللغة العربية .

أثر فكر الجزائر في العالم

لثورية بلد المليون شهيد .. امتدت من داخل الجزائر .. إلى خارجها .. ليس فقط على مستوى البلاد العربية .. وإنما أيضا على مستوى العالم الثالث ، والعالم كله . فوحى من ثورية شعب الجزائر .. وحقه في تقرير مصيره بنفسه كتب **البركاسي** .. الفيلسوف الفرنسي المعروف عن بدور هذه القضية .. مؤكدا أن هذه البدور هي الاستعمار . الاستعمار النطع ..

ووضح كامي مفهوم الاستعمار .. في أنه ليس نظاما اقتصاديا أو سياسيا مبنيا على الاختلافات فحسب .. بل أنه في الحقيقة يستمد قوته من نظرة رجعية متخلفة تنعكس البشرية .. لأنه فلسفة تحطم كل

التفكير الإنساني بقيمه الثورية التقدمية وبروحه الإنسانية المتفتحة .. وساهم في اغتاله وإزالته بتجارب وأفكار ما استفاد وأخذ منه ..

الجهاد الأفضل

وهذا ما عبر عنه **عمار أوزيجان** .. وهو من أعلام الفكر الجزائري الثوري وذلك في كتابه **الجهاد الأفضل** حين قال : هناك حقيقة تقول بأن أية حركة ثورية لا يمكن أن تنجح ما لم تكن بدورها مفروسة في واقعها التسايري .. وما لم تكن تعبيرا حقيقيا من العقيدة التي يؤمن بها الشعب ..

ويوضح الكتاب في صفحاته .. الحركة الوطنية في الجزائر بعد أن لمس من بعض الشباب الجزائريين وخاصة ممن يتبعون المنهج الماركسي .. أخطاء في تطويعهم لتاريخ هذه الحركة وفي تفسيرهم للإسلام .. والشباب مدبرون .. فالانحلال الفكري للأحزاب القديمة .. دفعهم - وهم - في مجال المحاولة - إلى الأساء بغيوط فكرية تقودهم إلى تحقيق آمالهم الوطنية وذلك بالارتصاف والأمان إلى الأفكار الماركسية اللينينية .. فاستمادوا مثلا الانتقادات التي توجهها الماركسية إلى رجال الكنيسة الذين تعالوا مع الرجعية ووجهوها .. استمادوها ليطبخوا على الدين الإسلامي .. ناسين أن للإسلام تاريخه المستقل الذي يختلف تمام الاختلاف عن سير تاريخ الكنيسة في أوروبا ..

وبصل **عمار أوزيجان** من خلال العرض التاريخي الأصلي لأحداث الوطن الجزائري إلى أن الحركة القومية الجزائرية التي بنيت على نضال طويل قوامها المقتضى تمسك المناضلين الجزائريين بالصلووية وبتألقها العربية وبالدين الإسلامي حتى تقوم الشخصية الجزائرية على دعائم ثابتة لها جذور وأصول ..

ويعترف بأنه على خلاف مع ما كان يظنه الشيوعيون الجزائريون المقلدون للحزب الشيوعي الفرنسي .. فإن جبهة التحرير الوطني لها من



لقد لمنيت منذ أمد طويل أن أفرغ للكتابة عن أسناد عربي من أساتذة الفلسفة - هو الدكتور **صادق جلال العظم** - بما يتكاتف مع جهوده الجادة العميقة في ميدان الدراسات الفلسفية ؛ فلقد أضاف إلى الحياة العلمية العربية - في ميدان الفكر الفلسفي - طاقة من بحوث أكاديمية تضارع أجود ما يكتب في موضوعاتها ؛ فمن ذا لا يتفائل للعرب في مستقبلهم الثقافي ، حين يرى على أي وجه تتحول حياتهم الجامعية - أن تتحول من فصول يكاد يتساوى فيها أن يكتب في رسائل الجاهل ، وبين أن تشر في الصحف السبارة إلى بحوث متخصصة تسير أضرابها في أجزاء

الجزائرية قد جعلت البلاد نهرا ..
 أن خنق الحريات لتبرجيا واختفاء
 الحياة السياسية وتصميم التمديد،
 وانتفاضة القواد العسكريين الدائمة
 ضد الأصوات الحرة تسجيل تطورا
 يمكن وصفه دون مبالغة بالأرهاب
 وإزاء هذا التطور نجد اليسار ماجرا
 وسيظل كذلك إذا لم يوافق على توحيد
 جهوده مع القوة الوحيدة التي تكالغ
 اليوم .. حقيقة ضد العدو المشترك
 الحريات الجزائرية والحريات
 الفرنسية .. وهذه القوة هي جبهة
 تحرير الجزائر ..
 وعلى مستوى العالم الثالث نجد
 من يثار بشورية وفكر شعب الجزائر ..

وفي مقدمتهم **فرانتز فاتون** .. الذي
 ألف كتابا هو « **مطيح الأرض** » الذي
 يعتبر وثيقة أدائية للاستعمار .. لنترك
 سارتر الفرنسي يطلق على كتاب فاتون
 فيقول :
 افصحوا أيها الأوروبيون هسدا
 الكتاب وادخلوا فيه فيسبغ
 خطي لمطونها في الغلام .. سترون
 أجانب مجتمعين حول نار .. فاقترعوا
 منهم .. وأصفوا اليهم .. اتهم
 يناقشون العير .. يرصدونه لمواقفكم
 التجارية ، وللمرتزة الذين يداغون
 منها .. أن نارنا تضيقهم وقدتهم
 ليست هي ناركم .. وسوف تشرمون
 وأنتم على مسافة محترمة .. بأنكم

مخطفون في الغلام .. تعرفون ..
 أن لكل دوره وفي هذه الظلمات التي
 سينطق منها فجر جديد .. ستكونون
 فيه أنتم الأشباح ..
 وهكذا .. نحسن أن الفكر الثوري
 في الجزائر قد مهد طريق النجاش
 للشورة الجزائرية .. وجعلها تجربة
 إنسانية من أكبر التجارب العالمة ..
 وبخاصة بالنسبة لما قدمته للشعب
 من وصيدلوري وقيم معنوية وقيمة ..
 الشعب الذي برهن فكره على قدسية
 الحق ، وانتصار القوى المناهضة
 وهزيمة قوى الشر والدونان .. التي
 تحاول التسلط على البشر .

سماح كريمة

العالم المتقدم ، دقة وعمقا ؟
 كان هذا الاستاذ العربي الجيد ،
 قد أخرج منسب عابدين مجموعة من
 الدراسات الفلسفية من جوانب من
 الفلسفة الغربية : من فلسفة المكان
 عند **ليبنيتس** ، ومن كانت ، ومن
 مقارنات بين **كبريوجور** وغيره من
 فلاسفة العصر مثل **أينشتاين** ، ومن
 المطبات الحسية عند **سوسل** ،
 ونظرية الأخلاق عند **بروجسون** ، ومن
 مشكلة الحرب الخلقية ، وهي
 دراسات ما زالت أقرب الفرسه التي
 أحدث القاريء العربي منها في شيء
 من التفصيل ؟ لم أجد بديل يركز
 اهتمامه على نظرية المكان عند كانت ،
 ببحوث عربية وإنجليزية ، نشر هنا
 وفي الخارج ؟ لم أرى أن يمد نشاطه
 الفلسفي - وإلى هنا لأضبط على
 كلمة « **فلسفي** » لأن الدكتور صادق
 جلال المظم فلسفي المالمية
 والناول ، مهما تعددت موضوعاته
 وتنوعت - أقول أنه رأى أن يمد
 نشاطه الفلسفي إلى موضوعات مهم
 الخلف العربي بصفة خاصة ، كان
 من أهمها بحثه في « **الثقافة العلمية**
وحق الانتقاد الديني » ، ومقاله
 الطويل الرائع من « **مأساة إبليس** » ،
 وما هو ذا - أخيرا - يخرج علينا
 بكتاب صغير (١٢٥ صفحة) من
 الحب ، والحب بالعلمي ، لكن

الكتاب على صفحه ، يعطيك في هذا
 الموضوع الذي كتبت فيه ألوف
 الكتب والمقالات ، لمحات لا أفك
 واجدا شسبها لها في تلك الكتب
 والمقالات ؟ فضلا من لحيته القوية
 التي أوردتها في سبيلها لينكر بها
 أحد ما يكون الإنكار أن يكون لمة
 فارق - أي فارق - بين الرجل
 والمرأة ، كما لم كانا « **جنسين** »
 على حين أنهما « **جنس** » بشري
 واحد - وهو في هذه المناسبة يمرض
 للعقاد ليمارفسه - حتى ليتمنى
 مساحينا أن يكون في مقدوره
 اللغة أن تسمفه بطريقة في التعبير
 لا يكون فيها شمسائل التلكير
 والتأنيث ،

على أنه لمة من أقوى لمحاته ،
 هي تفرقة في الحب بين الجاهلين ،
 يسمى أحدهما بالجاه « **الإثماد** »
 ويسمى الآخر بجاه « **العشق** » ؟
 فاما أن تريد لنفسك حيا يمدد به
 الزمن ويتمشقل في نظام الزواج ،
 ومنبذك فلا مخرج إلا في علاقة
 « **العشق** » ؟ ويطلق المؤلف على هذه
 المفارقة للمجبية اسم « **مفارقة الحب**
الكبرى » ؟ فللاثماد شريسة ،
 وللعشق طبيعة ، لا تجد أحدهما في
 قيم الأخرى ما يشبعها ويرضيها ؟
 ولنلاحظ - مرة أخرى - أن ليس

لمة فرق في هذه « **المفارقة** » بين
 رجل وامرأة .

ويعتقب المؤلف نماذج من أصحاب
 الحب المبري ، ليخرج لنا نتيجة
 هي أهم - وأقرب - ما كنا نتوقه ،
 وهي « **العلمدين** » ، لما كانوا
 كذلك لشدة رغبتهم في أن يظلوا في
 دنيا الحب على حدة وعفق وشدة
 وفاراة ، فلو حاولوا « **العشق** » إلى
 « **إثماد** » ، للحب منهم كل ذلك ،
 وإذا لقد كانوا كلما وانتهم فرصة
 الاتصال بالمشوق ، راوفا على وحي
 منهم أو على غير وحي ، حتى لا يتحقق
 ذلك الاتصال ، يظل الحرمان ، فنظف
 معه وقرة الحب على استعمالها ؟
 ولكي يوهم الطريون أنفسهم بأنهم
 مفكولون على أمرهم في حياة الحرمان
 التي يعيشونها ، نشأت عندهم جميعا
 مفيدة واسعة بأن لمة قدرا أعلى ،
 هو الذي يسيرهم كيف شاء ، لا كيف
 شاءوا .

هذا حديث كان يمكن أن يجره
 على صورة سطحية فيشبه فيه
 مما قيل في موضوع الحب ، لكنه
 جاء متعمقا إلى جلد الطابع
 الإنسانية ، فكان لا بد له ما أمثال به
 المؤلف من سمة اطلاع ومن نظرة
 الفيلسوف .

ذ . ن . م

جوليس نيريرى تائرمين افريقيا



وكان أن استطاع نيريرى بدناميته
النضالية أن يحول هذه الجمعية
التقليدية الى حزب جماهيرى فى
عام ١٩٥٤ ، هو حزب اتحاد تنجانيقا
الوطنى الافريقى « الذى يصرّف
باسم : « تانو » .

ولم تكد تمر ايام قلائل على
مولد حزب تانو حتى أصبح من الغل
الاحزاب ، تنظيما ، فى شرق افريقيا .
ولا اذل على ذلك من أن مرشحي
الحزب حصلوا فى انتخابات صيف
عام ١٩٦٠ على سبعم مقيّدا من
واحد وسبعم مقيّدا فى المجلس
التشريعى ، ولم يمض شهر على ذلك
حتى كلف نيريرى بتكوين الوزارة .
ولم يسر عام آخر حتى حصلت تنجانيقا
على الاستقلال عام ١٩٦١ .

مئذلا ، وضعت شعلة فوق قمة
جبل كايمنجارو ، وأصبح نيريرى
أول زعيم فى شرق افريقيا يحقق
« اوهيا » أى الحرية ..

اوجاعه أساس الاشتراكية

وهكذا قاد حزب تانو بقيادة
جوليس نيريرى تنجانيقا الى الحرية
السياسية ، وما هو يتود الآن تنزانيا
(تنجانيقا وزنبار) الى الحرية
الاجتماعية ، أى : الاشتراكية .

أصبحت بمقتضاها تنجانيقا وزنبار
دولة ذات سيادة هى : **الجمهورية
المتحدة لتنزانيا** .

شعلة فوق القمة

« وهنا .. قبل الحديث من الأصول
الفكرية لاشتراكية جوليس نيريرى
لا بد من الإشارة الى حزب « تانو » ،
فهو - يعق - محرك التحول السياسى
والاجتماعى فى تنزانيا . والمثير
الامر هنا ، هو قمة هذا الحزب :

ففى البدء كان حزب « تانو »
مبارة من جمعية ثقافية أو نادى
اجتماعى تأسس عام ١٩٢٩ تحت
اسم : **جمعية تنجانيقا الافريقية** .
وكان يضم خليطا متناظرا من المثقفين
الذين ينتمون الى جنسيات مختلفة ،
والذين ينزلون من عموم الجماهير
واهتماماتها ويرتبطون أساسا بالحكم
الاستعمارى البريطانى القائم .

وفى عام ١٩٥٢ طرأ حدث هام فى
حياة هذه الجمعية : فقد انتخب
جوليس نيريرى رئيسا لها . وعندئذ
قرر نيريرى - كما قال **رونالد سيجال**
فى كتابه : **صور افريقية** - قرر أن
الوقت قد حان لتكوين حركة سياسية
جديدة لتزوم علانية بقضية محورية
هى : **قضية استقلال تنجانيقا** .

ما من نادر افريقى تصدّر افكاره
الاجتماعية من الواقع الافريقى مثلما
تصدّر أفكار **جوليس نيريرى** . ذلك
أن نقطة البدء فى تفكيره هى : المجتمع
الافريقى التقليدى ، الذى يستلهم
منه تصورات فى صياغة مجتمع جديد .

وكان من المنطقى ألا تتعدد معالم
التفكير الاجتماعى عند نيريرى الا بعد
ممركة الحصول على الاستقلال . إذ
تبدأ بعد الاستقلال ممركة اجتماعية
ضاربة وعنفية تستهدف أساسا :
اعادة بناء المجتمع . وهنا ينفصح
المجال أمام الصراعات الاجتماعية التى
تصير عن نفسها فى أفكار لطرح لحل
مشكلات الواقع الاجتماعى .

يبدأ أن نيريرى بما لديه من رؤية
افريقية لاريفية تستوعب ، فى وعى
خلاق ، قيم المجتمع الافريقى التقليدى ،
استطاع أن يحدد أطارا فكريا لمنهاج
اشتراكى أطلق عليه اسم :
« اوجاما » .

غير أن هذا المنهاج الاشتراكى لم
يجد سبيله الى التطبيق فور حصول
تنجانيقا على الاستقلال ، وانما بدأت
أولى خطوات تطبيقه بعد اعلان النظام
الجمهورى وقيام الوحدة السياسية
بين تنجانيقا وزنبار فى ٢٢ من إبريل
سنة ١٩٦٦ ، تلك الوصيدة التى

وقد بدأت مقدمات التحول الاشتراكي في تنزانيا في يناير عام ١٩٦٧ عندما أقر حزب تانو « الاشتراكي » الذي يترأسه الرئيس نيريري على الكتب التقليدية للحزب في اجتماعه المنعقد في « أروشا » .

ولم يكد يمر شهر على إعلان أروشا الاشتراكي حتى صمدت في تنزانيا سلسلة من القرارات الاشتراكية تلغى بنهاية عدد كبير من شركات التأمين والشركات الصناعية والمؤسسات والبنوك التجارية وغيرها .

وقد أثارت إجراءات التأمين الاشتراكي هذه اهتمام العالم بأسره . فذهبت مجلة الإيكونوميست إلى القول بأن جوليوس نيريري إنما يخطو بهذه الإجراءات « أول خطوة حاسمة في طريق الاشتراكية » أما كولين ليجوم محرر الشؤون الأفريقية في جريدة الإيزوفر البريطانية . فقد قال أن « نيريري يبدأ ثورة هائلة » .

بيد أن السؤال الجوهرى الحاسم الذى أثاره إجراءات التحول الاشتراكي في تنزانيا ، والذي ما زال حتى الآن مثار الجدل هو :

— ما هي الأصول الفكرية لاشتراكية جوليوس نيريري ؟

— في الواقع ، ما من إنسان أئد على الإجابة على هذا السؤال مثل جوليوس نيريري نفسه . وقد أعفى الكثير من الباحثين حقيقة البحث عن المنطق النظرى لأفكاره . ذلك أنه كتب بوضوح عن الاشتراكية التي يؤمن بها . وهي كلمات محددة : « الاشتراكية التي تنبع من قيم المجتمع الأفريقي التقليدي » ، أو على حد قوله :

« علينا أن نسترجع اتجاه تفكيرنا السابق ، أي اشتراكيتنا الأفريقية التقليدية » كي نطبقه على المجتمعات الجديدة التي نحن بصدد بنائها اليوم » .

قال نيريري هذه العبارة المحددة من منهجه في الاشتراكية في بحث هام له أسماه : « أوجاما : أساس الاشتراكية الأفريقية » . وقد ورد هذا البحث في كتاب « الاشتراكية الأفريقية » للكاتبين وليام فريدلاند وكارل روزبرج .

— والآن : ما معنى كلمة « أوجاما » ؟

— عندما أراد الكاتب البريطاني « فرد بيرك » في مقاله « البحث عن أوجاما » أن يفسر معنى هذه الكلمة قال : أنه من الصبر أن نترجم كلمة « أوجاما » إلى الإنجليزية ترجمة مباشرة . ذلك أن معناها الحرفي يختلف في اللغة السواحلية (لغة تنزانيا الرسمية) ، غير أنها تشير عموما إلى « العائلة » أو « الرابطة الأخوية » . وهي تعنى عند نيريري الأفكار والمبادئ التي تقترب إلى حد كبير من المعنى المقصود في اللغة الإنجليزية بكلمة : اشتراكية .

بيد أننا لو أمنا النظر في بحث نيريري عن « أوجاما : أساس الاشتراكية الأفريقية » ، لوجدنا فيه تأميلا تقريبا معينا للأبعاد التي تنطوي عليها كلمة « أوجاما » في فكره ، ولأستطعنا أن نستخلص المراكز الفكرية التي تستند إليها اشتراكية نيريري والتي يمكن تصنيفها أساسا ، في هذه المقدمات الفكرية الأربعة :

- أولا : الاشتراكية اتجاه عقلى .
- ثانيا : العمل أساس الاشتراكية .
- ثالثا : الأرض ملك للجماعة .
- رابعا : لا طبقة بل أخوة إنسانية .

الاتجاه العقلى

ينطلق نيريري من الإيمان بأن الاتجاه الاشتراكي للعقل ، وليس اتعلق الجامد بنظم سياسى قبايلى ، هو الذى يحتاج إليه المجتمع الاشتراكي . وأن هذا الاتجاه العقلى هو الذى يفرق بين الاشتراكي وغير الاشتراكي .

ومن ثم فأن صورة المجتمع لا تتحدد على ضوء ملكية الثروة أو عدم ملكيتها ، إذ لا يمكن الفرق الأساسى بين المجتمع الاشتراكي والمجتمع الرأسمالى في أسلوب إنتاج الثروة وإنما في طريقة توزيعها .



ج . نيريري

ففي مجتمعنا الأفريقي التقليدي كنا
أفرادا داخل مجتمع ، وكنا نقيم
بالمجتمع كما كان المجتمع يهتم بنا .
ولم يكن بيننا من يريد أن يستغل
أحدا .

الأرض للجميع

عندما يتحدث نيريري من ملكية
الأرض يبدو أكثر انكاره وديكالية .
فهو يرفض الملكية الفردية للأرض
رفضاً قاطعاً . لماذا ؟ .. لأن الملكية
الفردية للأرض لم تكن ضمن تقاليد
المجتمع الأفريقي التقليدي . وأن
الملكية الفردية للأرض هي نتاج الفكر
الرأسمالي الذي جاء به الاستعمار
الغربي إلى أفريقيا . وهنا يلعب
نيريري إلى القول : « علينا عندما
نرفض الانجاء العقلي الرأسمالي الذي
جاء به الاستعمار إلى أفريقيا أن
نرفض أيضاً الأساليب الرأسمالية
التي واکبته » ومنها : الملكية الفردية

وهكذا بعيداً من النظريات كان
المجتمع الأفريقي التقليدي الذي
يستخدم منه نيريري تصوراتهِ عن
الاشتراكية ، يؤس بالعمل إيماناً
عميقاً . ففي ذلك المجتمع لم يعرف
الفرد الكسل أو الخمول . فلم يكن
أمامه سوى وسيلة واحدة يتبعها
منها هي : العمل . ومن هنا كان قول
نيريري : « ليست هناك اشتراكية
بلا عمل » . وأن المجتمع الذي يفشل
في توفير سبل العمل لأفراده ، أو إذا
وفرها لهم يحول بينهم وبين الحصول
على نصيب عادل من منتجات حرقهم
وكدهم مجتمع في حاجة إلى أن
تصحح الأوضاع فيه .

وانطلاقاً من هذا التصور للمجتمع
الأفريقي التقليدي ، يقول نيريري
بمحاسن بالغ :
— أن أول خطوة تميمين علينا أن
نخطوها هي أن نعيد تعليم أنفسنا ،
وأن نستعيد إيماننا العقلي السابق .

وأنسباً على ذلك يرفض نيريري
رفضاً قاطعاً نزعة الانتفاء والتملك
باعتبارها نزعة غير اشتراكية .
وعنده أن المجتمع الانتفائي تنزع فيه
الثروة إلى أفراد من يملكونها .

وعندما يهاجم نيريري نزعة الانتفاء
المتألفة في المجتمعات الرأسمالية
يتجه بفكره إلى المجتمع الأفريقي
التقليدي باعتباره مجتمعاً مثالياً
واشتراكياً ، كيف ؟ .. ففي ذلك
المجتمع كان الغني والفقير آمنين
تماماً ، وقد كانت الكوارث الطبيعية
التي تجلب المجاعات تصيب كل فرد
فنيا كان أو فقيراً . ولم يتصور أحد
جوعاً لأنه يفكر في ثروة شخصية ،
أذ كان في إمكانه الاعتماد على ثروة
المجتمع الذي ينسب إليه .
وهنا يصبح نيريري في فرح بالغ :
« تلك كانت اشتراكية ، وهذه
هي الاشتراكية » .

الإنسان أولاً

هذه الاشتراكية التي يتحدث عنها
نيريري لا توجد إلا بالعمل الإنساني
الجاد . وهنا يحلل نيريري مكونات
« الثروة » محدداً مكان العمل منها .
وعنده أن « الثروة » تعتمد على ثلاثة
أشياء هي :

أولاً : الأرض ، وهي هبة من
مهد الله .

ثانياً : الأدوات ، التي تصاعد
في عملية الإنتاج كالتفاسيس والمصنع
الحديث والجرار ..

ثالثاً : المجهود الإنساني — أو
العمل .

وعندئذ يؤكد نيريري « أننا لسنا
في حاجة إلى قرارة كابل ملوكسي أو
آدم سميت كي نكتشف أنه لا الأرض
ولا الناس هما اللذان ينتجان الثروة
في الواقع . كما أننا لسنا في حاجة
إلى الحصول على درجات علمية في
علم الاقتصاد حتى نعرف أنه لا العامل
ولا مالك الأرض هما اللذان ينتجان
الأرض . فالأرض هبة الله للإنسان —
وهي موجودة دائماً » .

هذه التجربة الاشتراكية

« أنه لا يوجد هناك طريق واحد
للانشاركية .. وأنه ليس من الممكن
بالنسبة لبلد شق طريقه نحو
الانشاركية منطلقاً من الاقتصاد
رأسمالي متقدم أن يسير على نفس
الطريق الذي سار عليه بلد آخر
استطاع من اقتصاد زراعي متخلف .
كما أنه ليس ممكناً أن يتبع بلدان
متخلفان يسيران نحو الانشاركية
نفس الطريق بالضببط ، إذ بدأ أحدهما
على أساس القاطن وبدأ الآخر من
الملكية الجماعية التقليدية . كل دولة
عليها أن تتحرك في اتجاه يلائم نقطة
بدايتها » .

يقول هذا الكتاب (الانشاركية
في تنزانيا) مؤلفه الدكتور عبد الملك
مودة أنه ليس هناك طريق واحد
للانشاركية ، وإنما هناك عدة طرق ،
تتبع من الواقع التي تعيشها التجربة
الانشاركية في كل بلد على حدة .
وترتباً على هذا لا يوجد ما يسمى
باشترارية علمية واحدة أو اشترارية
أفريقية واحدة .

القضية كما أعلنها جوليوس
نيريري قائد التغيير في تنزانيا ،
والصيف الكبير الذي زاد القاهرة
مثل أسابع تلخص في الآتي :

للأرض . فبالنسبة لنا في أفريقيا ، كان من المتفرد به دائما أن الأرض ملك للمجتمع ، وأنه يحق لكل فرد أن « يستخدمها » .

وهكذا يؤكد نيريري أن حق الأفريقي في الأرض إنما يقتصر على « استخدامها » فحسب . بيد أن الاستعمار الغربي جعل من الأرض الأفريقية سلعة قابلة للتسويق . ومن ثم أدخل نظام الملكية الفردية للأرض في أفريقيا . بيد أن هذا النظام ليس غريبا من أفريقيا فحسب ، وإنما هو خاطيء كذلك . وما طبقة ملاك الأراضي ، هند نيريري ، سوى طبقة من الكسالى التسكعين ، أي طبقة من الطفيليين .

ومن ثم ، فإن هذا المجتمع الأفريقي التقليدي الذي يستلهم منه نيريري أفكاره لم تكن به طبقة . وسبب ذلك أن تنظيم ذلك المجتمع - أي توزيعه للثروة التي انتجها -

كان يتم على نحو لا يسمح بوجود مجال للطبقة .

الأخوة الإنسانية

وتأسيسا على ذلك كله يرفض نيريري فكرة الصراع الطبقي بمنهجه الاشتراكي ، ناظرا إلى المجتمع نظرة إنسانية لا طبقية . وقد بلور هذا المعنى عندما قال :

- « على الاشتراكي الصادق ألا ينظر إلى طبقة من الناس على أنهم « أخوانه » وأن ينظر إلى طبقة أخرى على أنهم أعداؤه . ومن ثم يتحالف مع « الأخوة » من أجل القضاء على « غير الأخوة » .

ويسبق نيريري هذه الفكرة عندما يؤكد أن اشتراكية « أوجاما » أي نظام الأسرة تتلمذ مع الرأسمالية التي تسمى إلى بناء مجتمع سعيد على أساس استغلال الإنسان للإنسان . كما أنها تتعارض مع الاشتراكية

النظرية التي تسمى إلى إقامة مجتمعها السعيد على فلسفة الصراع الحتمي بين الإنسان والإنسان . ولقد تبلورت هذه الفلسفة في المادة الأولى من عقيدة حزب تانو : - « أومن بالأخوة الإنسانية ووحدة أفريقيا » .

وهكذا ، تعدد « تيم » المجتمع الأفريقي التقليدي الأساسي النظري لاشتراكية جوليوس نيريري . وهو مجتمع لم تكن فيه طبقة ولا استغلال . ومن هنا فإن الاشتراكية عند نيريري لا تعتمد الصراع الطبقي ، كما هو الحال في الاشتراكية الماركسية ، أسلوبا لتغيير المجتمع ، وإنما تعتمد الإيمان بالأخوة الإنسانية كأساس لبناء عالم اشتراكي جديد ليس في أفريقيا وحدها وإنما في العالم بأسره . ذلك أن احتضان المجتمع الإنساني كله يعد ، عند نيريري ، النتيجة المنطقية الوحيدة للاشتراكية الحقيقية .

محمد عيسى

اجتماعيا يسعى إلى تخليقه .

وبالكتاب أجابات وإهابة عن بعض التساؤلات الهامة التي طرحتها الأحداث منها ، ماذا جرى في زنجبار ، وهل كانت الثورة التي قامت في مطلع عام ١٩٦٤ ثورة ذات طابع قومي ، أم أنها كانت ثورة اجتماعية بالدرجة الأولى .

شبه آخر وهام نعرفه من خلال دراستنا للتطبيق الاشتراكي في تنزانيا ، وهو إمكانية أن يكون النقد والنقد الذاتي أداة ناجحة في أمام عملية التغيير . فقد نقد حزب التانو نفسه نقدا عنيفا في مؤتمره الذي عقد في يناير ١٩٦٧ ، وذلك أثناء تقييم المرحلة السابقة من التجربة الاشتراكية وهذا النقد يمد بذاته ظاهرة صحية وعلامة من علامات الطريق إلى الاشتراكية .. في تنزانيا .

ع . ك

الاجتماعية على أرض صلبة ، ولكن .. ما هي المعالم الأساسية للتطبيق الاشتراكي في تنزانيا ؟

إن أهم التجربة الاشتراكية في تلك البلاد لا يتعدى في حجمه الزمني أربع سنوات ، علاماتها الأساسية مقال « أوجاما » في يناير ١٩٦٤ وإعلان « أروشا » في يناير ١٩٦٧ . لكنها مع هذا لم تلبث أن تفردت بسمات خاصة أبرزها الملكية العامة في الأراضي الزراعية وتأسيس قطاع عام في الصناعة يعوى وسائل الإنتاج الأساسية .

وساعد على النجاح التجربة الاشتراكية في تنزانيا أن حزب التانو لم يكن يحكم تكوينه حزبا قوميا بلهضي الشوفيني ، وإنما كان حزبا قوميا اشتراكيا ، له القدرة على احتواء جميع العناصر غير الأفريقية من سكان البلاد . كما أن له برنامجا

فما هي نقطة البداية في تقديره ؟ تتحدد البداية في أن التركيب الاجتماعي في تنزانيا منع وجسود القليلة الكبيرة المسيطرة ، كما أن الاستعمار الأوربي جعل من دار السلام مركز قوة وموقع ضغط على الزعامات والرتاسات المحلية ، هذا إلى أن الملكية الخاصة للأرض - وهي وسيلة الانتاج الأساسية - غير موجودة أو أنها لم توجد إلا في مرحلة الاستعمار . إذن فلا يوجد في تنزانيا صراع طبقي كالذي نشهده في أوروبا ، حيث وصل النمو الرأسمالي إلى غايته ، ولا يوجد أيضا صراع قبلي ، كالذي نشهده في غرب أفريقيا حيث الولاء للقبيلة قبل الولاء للوطن .

من هذا المنطلق بدأ حزب التانو ، وهو الحزب الذي كانت مهمته قيادة العمل في مرحلة الثورة الوطنية ، قيادة العمل أيضا في مرحلة الثورة

الواحدية ومذهب التعدد والكثرة

ولتوضيح ذلك يمكننا القول بأن دعاة المذهب الواحدى Monism - يرون أن الوجود فى حقيقته هو كل واحد متكامل مطلق ثابت لا يتغير ، أو هو على حد تعبير **وليم جيمس** : « وحدة متينة - فى نظر دعاة هذا المذهب - بحيث يحدد الكل ، كل عضو فيه على ماهو عليه ، وأقل بادرة من بوادر الاستقلال بقضى عليها فوراً » . وخير من يمثل هذا الاتجاه من الفلاسفة القدماء ، الفيلسوف اليونانى **پارمنيدس** - أو **پارمنيدس العظيم** إذا استخدمنا تعبير **أفلاطون** - الذى ذهب إلى أن الوجود موجود ، ولا يمكن إلا أن يكون موجوداً ، وإلى

الاتجاه الذرى

فى الفلسفة المعاصرة

دكتور عزمى إسلام

أنه واحد مطلق ثابت قديم لا ماضى له ولا مستقبل ، بل هو حاضر دائم بمنتهى فيه السكون ، كما يستحيل عليه الفساد ، وينتفى فيه التغير فى الوقت نفسه . وهى نفس الفكرة التى نجدها عند تلميذه **زيثون الأبل** الذى يروى لنا عنه **أوسطو** أنه قد أورد حججاً كثيرة يدافع بها عن وحدة الوجود بتنفيذه مبدأ الكثرة وإثبات بطلانه .

كما يتمثل هذا الاتجاه الواحدى لدى بعض الفلاسفة المحدثين مثل **سبينوزا** و**فشتنه** و**شلنج** و**هيجل** ، وكذا لدى أغلب الفلاسفة المعاصرين من المثاليين مثل **توماس جرين** و**جوزيا رويس** وغيرهما . وهم جميعاً يؤمنون بأن الوجود عبارة عن كائن واحد مطلق ، هو عقل أو روح وأحد عظيم يسميه **هيجل** بالمطلق على سبيل

المذهب الذرى فى الفلسفة هو المذهب الذى يرى أصحابه أن الوجود إنما يتكون أصلاً من عدد من الوحدات الأولى التى لا تنحل إلى ماهو أبسط منها ، والتى يتكون منها كل شيء . فهى آخر ما يمكن أن نصل إليه من التحليل ، أو هى الوحدات النهائية التى تعتبر بمثابة الأساس فى تكوين كل موجود .

والمذهب الذرى ليس وليد الفلسفة المعاصرة ، بل هو قديم فى الفكر الفلسفى . فنجدته عند اليونانيين القدماء . وفى الفلسفة الحديثة على حد سواء ، كاتجاه يناصر فكرة التعدد والكثرة فى مقابل فكرة الوحدة . وعلى ذلك فالمذهب الذرى فسيع من فروع مذهب الكثرة أو التعدد ، فى مقابل المذهب الواحدى المطلق .

الأشياء أو الموجودات ولذا فهو بالتالى يكون ملازما أو مباحثا للأشياء ماصقا بها ، ولا يكون له وجود عيني متحقق في الخارج منفصل عن الموجودات نفسها .

الفئة الأولى من الفلاسفة يصفون فكرة الوجود الكلى المطلق أولا ثم وجود الموجودات الجزئية بعد ذلك - اذا ما تكلموا عنها أصلا - وهم الفلاسفة الميتافيزيقيون بالمعنى التقليدى لهذه الكلمة . أما الفئة الثانية من الفلاسفة فيبدعون من الموجودات المتجزئة - سواء كانت على شكل أشياء أو وقائع أو ذرات أو غير ذلك - وقد ينتهون الى فكرة الوجود الكلى على أنها مجرد فكرة من صنع العقل ، توصل اليها باستقراء معنى الوجود من الموجودات .



ف . هيجل

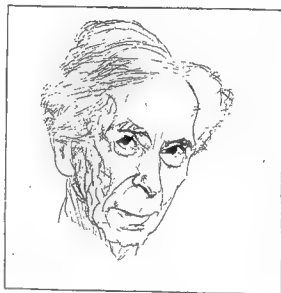
وهم الفلاسفة التجريبيون والتحايليون والوضعيون بصفة عامة ، والواقعيون الجدد بصفة خاصة . وفلاسفة الذرية المنطقية هم أبرز من يمثل مذهب الكثرة في الفكر الفلسفى المعاصر ، وخاصة الفيلسوف الانجليزى برتراند راسل (١٨٧٢ -) وتلميذه الفيلسوف النمساوى لدفيج فتنجشتين (١٨٨٩ - ١٩٥١) .

الذرية المنطقية

والذرية المنطقية عند كل منهما تعنى - وهذا واضح من اسمها - انها اتجاه فلسفى ننزع الى تحليل العالم أو الوجود بصفة عامة

الاختصار ، ويسميه رويسى باللوجوس أو العقل الكلى .

أما مذهب الكثرة أو التعدد Pluralism فيرى دعائه أن الوجود في حقيقته انما يرتد الى عدد من العناصر أو الوحدات ، سواء كان هذا العدد متناهيا كالعناصر الأربعة التى رد اليها انباروقليس الوجود (وهى الماء والتراب والنار والهواء) ، أو كالهولي والصورة عند أرسطو أو المادة والعقل عند ديكرت ، أو كان هذا العدد غير متناه كالذرات عند الفلاسفة اللريين من اليونان مثل ديموقريطس وانكساجوراس ، أو كالذرات الروحية (أو المولدات) عند ليبنتز ، أو كالذرات المنطقية عند الفلاسفة المعاصرين مثل برتراند راسل ولدفيج فتنجشتين .



ب . راسل

والواقع أن الخلاف بين دعاء المذهبين - الواحدى من جانب ، والكثرة أو التعدد من جانب آخر - هو خلاف جوهرى ، يفرق بين فئة من الفلاسفة ترى أن جميع الموجودات الجزئية - حية كانت أو غير حية - أن هى الا مظاهر مختلفة أو أنشئة متمدة لوجود واحد . فالأصل هو الوجود الواحد ، وما الموجودات الجزئية الا مظاهر يتبدى فيها الوجود ، أو يتجسم فيها معناه . ذين فئة أخرى من الفلاسفة ترى أن ماله وجود هو الموجودات المختلفة ، وأنه لا يمكن أن يوجد هناك ما يسمى بالوجود ، بالإضافة الى وجود الموجودات الجزئية ، بمعنى أن الوجود صفة توصف بها

يجب أن ندخل في اعتبارنا أيضا هذه الأشياء التي أسميها بالوقائع) .

والوقائع عند رسل ليست شيئا جزئيا مفردا ، بل مكونة من شيء (أو أكثر) وصفاته وعلاقاتها بل إن الأشياء نفسها - إذا تحدثنا عنها بلغة العلم - لن تكون إلا مجموعة من حادثات متتابعة بدلا من اعتبارها موجودات ذات تعين وثبات ودوام . **وهذا الجسم المادي عنده ألا خط من حادثات معينة ، أو هو تاريخ يمتد عبر الزمن ولا يمكن فهم وجوده إلا على ضوء هذا الاستناد الزمني المتغير لحظة بعدد أخرى .** وفي هذا الصدد يقول رسل في كتابه **« التصوف والمنطق »** (أننى اعتقد أن انسانا ما - في حقيقته - أن هو إلا سلسلة من رجال دام كل منهم لحظة ، كل منهم يختلف عن الآخر ، ولكنهم جميعا مرتبطون في وحدة واحدة ، لا عن طريق الذاتية العديدة ، بل عن طريق الاستمرار ، وكذا طائفة معينة من قوانين السببية التي تدخل في طبيعة الموقف . وهذا اللبى ينطبق على الناس ، ينطبق كذلك سواء بسواء على المتناصد والمناصد والشمس والقمر والنجوم . فينطبق النظر على كل من هذه الأشياء لا على انها كائن واحد فرد يدوم على الزمن ، بل على انها سلسلة من كائنات تتبع بعضها بعضا في الزمن ، وكل منها يدوم فترة غاية في القصر ، ولو انها على الأرجح فترة تزيد على اللحظة الرياضية) . وهكذا يستخدم رسل فكرة اللرية المنطقية على أكثر من نحو .

فالواقعة اللرية ، هي بمعنى ما ، ذرة منطقية عند رسل . وهي ذرية لأنها اصغر وحدة من وحدات العالم يمكن أن تشير إليها بكلام له معنى ، أى بقضية من القضايا التي يسميها رسل بالقضايا اللرية . . وهي منطقية لأنها تتكون من الأشياء وصفاتها وعلاقاتها . فإذا قلت : س على يمين ص ، فائما أنكلم عن شيئين هما س ، ص - وعن علاقة مكانية هي علاقة « على يمين » تربطهما معاً . وبما أن العلاقات لا وجود لها في الواقع الخارجى عند رسل ، بل هي مجرد تصور قائم في الذهن أربط بناء عليه بين الأشياء الموجودة في الواقع الخارجى ، كانت الواقعة على هذه العلاقة المنطقية ، هي بدورها منطقية . هي بدورها منطقية . لا بمعنى انها غير متحققة بالفعل ، بل بمعنى انها تقوم على أساس منطقى بالمعنى الواسع لهذه الكلمة .

وكل حادثة من الحوادث هي ذرة منطقية عند رسل ، فهي تتصف بصفة اللرية لأنها تعتبر

الى جزئيات صغيرة جدا لا تنحل الى ما هو اصغر منها الا منطقيا . كما ينزع الى النظر الى تلك الوحدات الأخيرة التي ينتهى عندها تحليل الوجود نظرة منطقية . ألا أن هذه اللرات - على الرغم من كونها منطقية - هي واقعية في تحققها الوجودى ، بمعنى انها تكتسب صفة الوجود الواقعى حين تترايط عناصرها او تترايط هي بعضها مع بعض بروابط وعلاقات مثل العلاقات الزمانية ، او المكانية ، او العلاقات الزمانية - المكانية .

ولتوضيح ذلك نعرض لأفكار كل من الفيلسوفين في هذا الصدد بإيجاز ، وذلك على النحو الآتى : **يلهب رسل في الجزء الأول من كتابه « اصول الرياضيات » الى القول بأن موقفه في المسائل الأساسية الفلسفية في جميع صورها هو موقف يمثل مذهب الكثرة (الذى يعتبر العالم على انه مركب من عدد لا نهائى من موجودات كل منها له استقلاله) . ويربط رسل بين معنى الكثرة او التعدد وبين فكرته اللرية المنطقية ، فيقول في مقال له باسم « اللرية المنطقية » عام ١٩٢٤ .** أننى افضل أن وصف فلسفتى بأنها ذرية منطقية) . - ويشرح هذا المعنى في كتابه **« التصوف والمنطق »** بقوله (أن مذهبي هو أن ثمة قضايا عامة قد تقال على كل شيء جزئى على حدة ، لكن ذلك لا يقتضى أن تكون مجموعة الأشياء الموجودة مكونة لكل ما يمكن اعتبارها شيئا آخر يضاف الى سائر الأشياء ، وبذلك يمكن جعله موضوعا لمحولات . وكل ما يقتضيه كلامي هو القول بأن هنالك خصائص تصف بها الأشياء جميعا شيئا فشيئا . فالفلسفة التي أود أن أناصرها يمكن أن نطلق عليها اسم اللرية المنطقية ، أو التعددية المطلقة ، لأننى في الوقت الذى آخذ فيه بوجود أشياء كثيرة أكثر أن يكون هنالك كل واحد مكون من هذه الأشياء . .) .

ومن ثم يرى رسل - تطبيقا لهذا الاتجاه - أن العالم لا يتكون من مجموعة من الأشياء بقدر ما يتبلى في شكل مجموعة من الوقائع التي هي جزء من العالم الواقعى الحقيقى . وهو في هذا الصدد يقول - في محاضراته التى ألقاها في لندن في أواخر عام ١٩١٧ وأوائل عام ١٩١٨ باسم **« فلسفة اللرية المنطقية »** : (أن أول ما أربغ في تأكيده هو أن العالم الخارجى - أى العالم الذى نرمى الى معرفته - لا يمكن وصفه وصفا كاملا بواسطة مجموعة من الأشياء المفردة ، بل

منفصل عن الواقعة عنده ، بمعنى أن ماله وجود هو الوقائع لا الأشياء ، وأن كان وجود الوقائع معتمدا على وجود الأشياء .

الوقائع الذرية مستقل بعضها عن بعض
بحيث أننا « لا نستطيع من وجود أو عدم وجود واقعة ذرية ما أن نستنتج وجود أو عدم وجود واقعة ذرية أخرى » . كما أنها ليست ثابتة بل متغيرة ، أما الثابت فهي الأشياء التي تتكون منها الوقائع الذرية .

والوقائع الذرية عند فئجنشتين هي وقائع منطقية أيضا ، لا بمعنى أنها غير موجودة كما ذهب إلى ذلك البعض ، بل بمعنى أنها تعتمد على أساس منطقي وإن كانت هي نفسها متحركة بالعمل في الواقع الخارجي . وهناك فرق كبير بين القول بأن الوقائع نفسها غير موجودة لأنها منطقية ، وبين القول بأن الوقائع موجودة ومتحركة لكنها قائمة على أسس منطقية . وفئجنشتين نفسه كان على وعي بتلك التفرقة التي أوضحناها ، وقد تناولها في عرض سريع أثناء تفرقه بين ما أسماه بالوقائع الممكنة ، وبين الوقائع الفعلية التي أسماها بالوقائع الذرية أو الوقائع .

والوقائع الذرية عند فئجنشتين منطقية كذلك لأنها تتكون من الأشياء وصفاتها وعلاماتها والأشياء في ذاتها وهي عارية عن كل الصفات والخصائص ، وهي مجردة عن كل علاقات مكانية زمانية تربطها مع غيرها بحيث تحدد مواضعها المكانية أو لحظاتها التي تستغرقها عبر الزمن ، الأشياء بهذا المعنى تكون أشياء منطقية لا واقعية . إذ أن كل شيء موجود في الواقع إنما يدركه بصفاته وعلاقاته ولا يمكن وجود أي شيء أو تصور وجوده إلا وهو منتصف بصفة أو أخرى ، أو وهو مرتبط بعلاقة ما مع غيره من الأشياء . فالتكلم الذي أكتب به ، لا أستطيع أن أتصوره إلا إذا كان ذا شكل وحجم ودرجة معينة من الصلابة .. وغير ذلك من الصفات التي يستحيل تصور الشيء بدونها ، فضلا عن العلاقات المكانية والزمانية التي يرتبط بها الشيء مع غيره من الأشياء على نحو أو آخر . فنحن يستحيل علينا أن نتصور وجود القلم مثلا أو أي شيء آخر من الأشياء المادية إلا وهو مرتبط بغيره بعلاقة ما تحدد موضع في المكان أو أضافته إلى شيء آخر . فانا حين أقول بأنني أمسك بالقلم ، إنما أربط بينه وبين اليد التي تمسك به ، لو حين أقول أنني أكتب بالقلم

بمشابة الوحدة التي تتكون منها سلسلة الحالات التي تصير عن ذاتية شيء من الأشياء أو فرد من الأفراد . وهي منطقية - لا بمعنى أنها غير موجودة بالفعل ، بل بمعنى أننا لا نكاد نلاحظ وجودها على حدة إلا وهي مرتبطة بغيرها من الحادثات الأخرى التي تكون جميعا سيرة الشيء أو تاريخ وجوده الذي يسميه رسل باسم « **النظور الحسي** » ، وذلك لأنها لا تتشغل إلا موضعا صغيرا من المكان ، ولا تدوم إلا فترة غاية في القصر تكاد تزيد قليلا على اللحظة الرياضية (التي هي بغير امتداد) .

كما أن كل جزئي من الجزئيات التي تتكون منها الحادثة ، هو ذرة منطقية عند رسل . وهو يتصف بصفة الذرية طالما أنه يشغل في الفيزياء الحديثة ما يسمى **بالنقطة - اللحظة** Point-instant وهي أصغر موضع في المكان وأصغر زمان يمكن أن يستغرقه أي موجود في العالم . وهذا لا يعني أن صفة المنطقية التي يتصف بها الجزء تدل على أنه غير موجود بالفعل ، إنما يعني أن وجوده لا يكاد يكون ملحوظا ، إلا إذا تربطت هذه الجزئيات في حادثة ، وتربطت الحادثات في تسلسل متلاحق متتابع نسبيته بالشيء في مجموعه ، واتصف الشيء بصفة ما أو ارتبط مع غيره بعلاقة من العلاقات فكأن بذلك واقعة ذرية . ونحن غالبا ما نجد أن الاستعمال الثاني لفكرة الذرية المنطقية ، يكاد يكون هو الاستعمال السائد في فلسفة رسل .

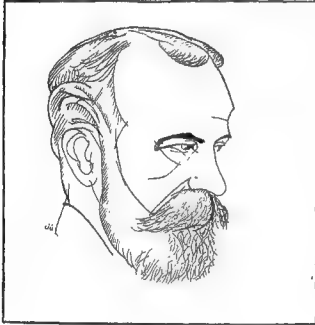
العالم هو مجموع الوقائع

وكما حلل رسل العالم الخارجي إلى مجموعة من الوقائع ، حلله كذلك فئجنشتين في كتابة « **رسالة منطقية فلسفية** » فنجد أنه يقول أن « **العالم هو مجموع الوقائع لا الأشياء** » ، بمعنى أنها هي الثوب الخارجي الذي يرتديه العالم أمام أعيننا .

والوقائع عند فئجنشتين إما مركبة من وقائع أخرى أبسط منها - ويكتفى بتسميتها في هذه الحالة باسم الوقائع وأما بسيطة لا تتكون من وقائع أخرى أبسط منها ، ويسمينا فئجنشتين بالواقعة الذرية .

والوقائع الذرية عنده هي أبسط ما يمكن أن ينحل إليه الوجود الخارجي . وهي مع بساطتها تتكون من أشياء « تتضمن مكان حملها لآلة حالة من حالات الواقع » (**رسالة منطقية فلسفية** ومن ثم فالشيء في ذاته ليس له وجود

تعبير رسل . الا ان رفض هذه النظرة لفكرة الوجود الكلى على أساس علمي وعلى أساس منطقي كذلك ، جعل موقف دعاة هذا المذهب اشبه بالموقف العنادي - اذا جاز لنا استخدام هذا التعبير - لانهم في الوقت الذي ينكرون فيه الوجود الكلى على أساس انه من الكائنات الميتافيزيقية التي يجب ان نستاصلها ، وتكون كل العبارات التي ترد فيها هذه الكلمة ، أى كلمة « الوجود » ، بناء على ذلك عبارات خالية من المعنى شأنها شأن بقية عبارات الميتافيزيقا ، لانها لا ترتفع الى مستوى الصدق أو الكذب . اقول اننا نجدهم بعد ذلك ينتهون الى نتائج فلسفية ليست بعيدة كل البعد - في حقيقتها -



د . جيمس

عن المواقف الميتافيزيقية التي رفضوها . فمثلا ، قام رفضهم لفكرة الوجود على أساس ان ما هو موجود بالفعل هو الموجودات الجزئية ، سواء كانت متمثلة في شكل وقائع ذرية أو غير ذلك . بينما نحن لا نذكر الوجود على أنه واحد من بين هذه الموجودات . لكنهم يعترفون بوجود ما لا نستطيع ان نذكره بالتجربة ، وما لا نجده موجودا بين الموجودات الخارجية . فرسل ينتهى بعد تحليله للمادة الى أن أصل الموجودات إنما يرتد الى نوع من المادة المتعادلة ، أو مايسميه بالهولي المايادة التي ليست هي بالمادة ولا هي بالروح ، والتي يمكن أن تتشكل على هذا النحو فتصبح ذلك الشيء أو على نحو آخر فتصبح

على هذه الورقة ، إنما أوجد علاقة بين القلم وبين الورقة . كما انني حين أقول القلم فوق المنضدة ، إنما اربط بينه وبين المنضدة بالعلاقة المكانية « فوق » ... وهكذا ، بحيث ينتهى فتجنسيتين الى القول بأنه من المستحيل تصورنا للشيء الا وهو متصف بصفة أو بأخرى ، الا وهو مرتبط بغيره بعلاقة تحدد موضعه عبر الزمان . إذن فالأشياء وهى عارية عن الصفات ، ومتجردة من كل الصفات ، هى في حقيقتها أشياء منطقيه ، ولا تكتسب معنى الوجود العلى الا حين تتماورها الصفات وتربطها العلاقات بغيرها من الأشياء .

كما ان العلاقات التي تربط بين الأشياء بعضها مع البعض الآخر ، هى ايضا منطقيه لا واعييه . فانا حين أقول ان القلم على يمين الكتاب ، إنما استخدم الفاظا ثلاثة هى : (١) القلم ، (٢) الكتاب ، (٣) على يمين . بحيث يدل اللفظ الاول على شيء يمكن ان اشير اليه وأنا اقول هذا ما اقصده بكلمة « قلم » ، ويدل اللفظ الثاني على شيء يمكن ان اشير اليه فانقول كتاب مثل هذا . فكل لفظ من اللفظين يشير الى شيء موجود في الواقع الخارجى . أما اللفظ الثالث « على يمين » فهو لا يشير الى شيء محدد في الواقع الخارجى ، إذ اننا لا نجد بين الأشياء الموجودة في الواقع الخارجى شيئا معينا اشير اليه واتقول : هذا هو « على يمين » ، أو « فوق » أو غير ذلك . فهذه كلها الفاظ نباتية تفسر الى ماى اذهانا من فكرة عن علاقات معينة تربط بين شيئين أو أكثر . انها الفاظ تشير الى مجرد تصورات قائمة في الذهن تربط بناء عليها بين الأشياء الموجودة في الواقع ، والتي تكتسب صفة الواقعية بناء على ترابطها بمثل هذه الروابط والعلاقات . وعلى ذلك فهذه العلاقات ليست موجودة في الواقع الخارجى ، وان كان وجود الموجودات الواقعية يتحقق بنسأء على تصورنا أبأها . ولذا فوجودها وجود منطقي لا فعلى .

الدرية المنطقية في الفكر المعاصر

بقي بعد ذلك سؤال عن مدى صحة فكرة الدرية المنطقية ، أو عن مدى قبولها في الفكر المعاصر .

ولكى نجيب عن مثل هذا السؤال ، علينا ان نضع في الاعتبار عدة ملاحظات منها :

١ - ان هذه النظرة للدرية المنطقية في تفسير العالم ، وان كانت تتفق والتفسير العلمى المعاصر وكذلك مع الادراك العادى - على حد



الافلاطون

الدرية المنطقية - وان كانت قد استبعدت فكرة الوجود الكلى الواحد - الا انها احلت محلها فكرة الوجودات الكلية (او الكلات) الكثيرة المتعددة ، أى الوقائع الدرية . لان الواقعة الدرية في حقيقتها مكونة من شئ أو أكثر وقد اتصف بصفة ما وارتبط مع غيره بعلاقة ما . وعلى ذلك فالوجود عندهم ينحل الى عدد كبير من الوجودات الكلية الصغرى .

هذا ولا يفوتنا هنا ان نلاحظ ان التشبيه مع الفارق الشديد ، لان الوجود الكلى عند الفلاسفة الآخرين وجود مطلق ثابت ، اما وجود الواقعة الدرية (أى الوجود الكلى الصغير) عند اللادين المنطقيين وجود نسبى متغير طالما كان من الممكن ان تتغير العلاقات التى تربط بين الاشياء المكونة لهذه الوقائع الدرية .

اما ... او

اي التفسيرتين اذن هي الصحيحة ؟ الافتراض بوجود الواحد الكلى المطلق ؟ ام الافتراض بوجود الجزئيات مع انكار الوجود الكلى ؟

الراى عندى ان وضع السؤال على هذا النحو هو الذى سبب تعقيد هذه المشكلة في تاريخ الفلسفة بهذا الشكل . اذ لماذا اقدم المشكلة في شكل قضية شرطية منفصلة او سؤال شرطى باخذ صيغة : اما ... او ... اى اما

شيئا آخر (وهو في هذا متأثر بنفس الفكرة التى ذهب اليها اونتست ماخ من قبل وكذا وليم جيمس) .

فهل هذه الهيولى المحايدة هي مما يوجد في العالم الخارجى شأنها شأن بقية الموجودات المتجزئة ؟ لا ، بل هي الأصل في هذه الموجودات وان لم تكن واحدة من بينها .

٢ - ان فكرة الدرية المنطقية مجرد افتراض اولى يحتاج الى البرهان على صحته ، وفى هذا الصدد يقول ماسلو A. Maslow من الدرية المنطقية عند فئجشتين « ان ضرورة وجود وقائع ذرية نعيم عنها بالقضايى الأولية ، هي ضرورة ميتافيزيقية لا يبررها المنطق ولا الواقع التجريبي ، بل هي افتراض اولى قبلى سابق على التجربة ، افتراض ميتافيزيقي ، وهو نفس المعنى الذى ذهب اليه ديفيد بيرز D. Pears في مقال له بعنوان « الدرية المنطقية عند رسل وفئجشتين » بقوله (ان مجرد قول فئجشتين بوجود جزئيات منطقية غير منقسمة ، كان بمثابة النقطة التى توقفت عندها نظرية الدرية المنطقية من كونها نظرية واقعية ، واصبحت نظرية ميتافيزيقية) .

والواقع ان فئجشتين يقدم لنا هذا الافتراض في رسالته بلا تبرير أو برهان ، كالمسلّمات التى نسلم بصحتها ثم نستنتج منها مختلف النتائج .

ورسل نفسه كان على وعى بذلك ، فنراه يقول في نهاية مقالته الموسوم باسم « الدرية المنطقية » ما يأتى : (ان الفروض السابق تلخيصها ، يمكن بالطبع تهذيبها على نحو يجعلها مناسبة للوقائع العلمية . وأنا لم اقدمها على انها نظرية نهائية ، بل على انها مجرد اقتراح أو ايهاء بنوع من التفكير يمكن ان يكون صحيحا صادقا . ومن السهل طبعاً ان نتصور فروضا اخرى يمكن بدورها ان تكون صحيحة) . كما يعبر عن هذا المعنى نفسه في كتابه « فلسفتي - كيف تطورت » بقوله : (ولست ادري ان النظرية السابقة يمكن ان يقام عليها البرهان . لكن ما أسوقه لا يريدها لها هو انها - كمنظريات الفيزياء - لا يمكن ان تنفى بالبرهان) ، اى انها افتراض لا يؤيده البرهان ، ولكن لا ينفيه البرهان كذلك .

٣ - ان فلسفة الدرية المنطقية تقوم على نفس الاساس الذى رفضته في الفلسفات الاخرى ، وهو فكرة الوجود الكلى . فلسفة

أن تكون النظرة الأولى هي الصحيحة فتكون الثانية باطلة ، وأما العكس ؟

اني لأميل الى الاعتقاد بأن كلا من الاتجاهين له ما يبرره دون اغراق في التطرف ، وبلا مغالاة في الدعوة إلى أحدهما ، والا انتهى بنا الامر الى ابطالهما معا . وأنا في هذا لا أزمع زعما جديدا بقدر ما اعبر ببساطة عن وجهة نظر الإدراك العادي المشترك بين أغلب الناس على النحو الذي كان يفعله الفيلسوف التحليلي جورج مور .

ولناخذ لذلك مثلا ، الساعة في معصم الانسان . لو نظرت اليها من وجهة النظر الكلية لاعتبرتها شيئا أكثر من مجموع مئات الأجزاء الصغيرة التي تتكون منها ، ولو نظرت اليها من وجهة النظر التحليلية الجزئية ، لاعتبرتها مجرد مئات من الجزئيات الصغيرة ، وقد ارتبطت بعضها مع بعض على نحو معين بملاقات محددة . لكنني لا أستطيع الزعم بأن الساعة ككل هي ماله وجود حقيقي مع إهمال الجزئيات التي تتكون منها ، ولا أستطيع الزعم بأن هذا الكوم من الآلات الدقيقة هو نفسه الساعة التي أقيس بها الزمن وأعرف بها المواعيد . انما أستطيع القول بأن هذه المجموعة الكبيرة من الجزئيات حين تترايط على نحو معين تعطينا شيئا جديدا ، تعطينا نوعا من الحركة تتبدى فيها كلها ، ونتيجة لها كلها . أي تعطينا وظيفة جديدة ، هي لكل هذه الأجزاء معا وليست لجزء دون الآخر . فالكمل لا غنى عنه للأجزاء ، إذ هو مظهر من مظاهرها وليس شيئا منفصلا عنها بحيث نقول أنه هو الحقيقي بينهما هي ليست كذلك . كما أن الأجزاء المنفصلة المتجزئة لو لم تترايط على هذا النحو أو على نحو آخر ، لما اعطيني كلا واحدا ، ولظلت مجرد أكوام من الجزئيات التي لا معنى لها .

ولناخذ مثلا آخر يوضح ما أرمي اليه . فالكلمة من كلمات اللغة ، مكونة من عدة حروف . فإذا فرضت أنني اكتب الاسم الاتي (أحمد) ، فأنني اكتب عدة حروف هي الألف والحاء والميم والدال . مما لا شك فيه أن معنى هذه الحروف كلها وهي مترابطة على نحو معين يختلف عن مجرد كتابة هذه الحروف وهي مفككة غير مترابطة . بمعنى أن هذه الحروف لو ظلت منفصلة غير مترابطة لما كان لها معنى . ولم

يصبح لها معنى الا حين ربطتها بملاقات ، أي رتبها على ذلك النحو فاعطيني كلمة (أحمد) ، أو رتبها على نحو آخر فاعطيني كلمة أخرى مثل (حامد) .

وعلى ذلك فالكمل شيء يختلف عن مجموع الأجزاء وأن لم يكن منفصلا عنها . ولا غنى للكمل من هذه الأجزاء ، كما لا غنى للأجزاء عن أن تترايط على نحو أو آخر فتعطينا الكمل ، والا ظلت مفككة منفصلة .

الحركة العمالية في مصر لها تاريخ

في عهد تقرير حقوق العمال ، لابد لنا من تقدير الحركة العمالية في الفترة السابقة لثورة يوليو ؛

كان هذا هو الذي دفع الاستاذ دوف عباس حسامد مؤلف كتاب « الحركة العمالية في مصر » للاسهام في إعادة كتابة تاريخنا القومي ، من خلال كتابته عن الحركة العمالية ، باعتبارها شريحة هامة ، وللمسح من ملامح تطورها الاجتماعي في النصف الأول من القرن العشرين .

وقد اتبع المؤلف في كتابه نهجا تاريخيا وموضوعيا ، فبدأ بتطيل الظروف التي أدت الى نشأة الطبقة العاملة ، كنتيجة للنحول الذي طرأ على وسائل الإنتاج وعلاقاته ، وانتقال



الشمسية ، والحجرة وعسدد المجموعات التي تكونها ، وهكذا . . . فالكل يكمل الجزء والا ظل الجزء بلا معنى . والجزء يكمل الكل والا لما كان هناك كل . هما متكاملان لا نستغنى بأحدهما عن الآخر . . كما أن النظريتين متكاملتان لا نستغنى بأحدهما عن الأخرى .

عزى اسلام

وبمعنى آخر ، فاننا لا نستطيع الانتهاء الى ان الكل هو الوجود الحقيقي ، اذ لا معنى لوجوده بغير وجود الأجزاء . ولا نستطيع القول بان وجود الأجزاء هو الوجود الحقيقي ، اذ لا معنى لوجودها الا اذا ترابطت على نحو او آخر فاعطتني شيئا جديدا ، وكلا جديدا . وهذا ما ينطبق على أمثلة كثيرة من حياتنا ، كالبيت ومجموعة الأحجار التي منها ، والانسان ومجموعة الأعضاء التي يتكون منها ، والشمس ومجموعة الكواكب التي تكون المجموعة

في مصر وعام ١٩٥٢م التي قامت فيه ثورة قوى الشعب العاملة ، واجه العمال صنفًا عديد من الكبت والاضطهاد والتكبت ما نجده متناثرا بين صفحات الكتاب .

ويتضح الجهد الشاق الذي بذله المؤلف في هذا الكتاب - واصله رسالة جامعية - في أن اعتماد الاساس لم يكن على كتب التاريخ الرسمية التي اهتمت بالجانب السياسى والفلت الجانب الاجتماعى ، وانما كان اعتماده الاساس على الصحف والدوريات وسجلات الأحزاب السياسية والوثائق ، وكتب الاقتصاد والقانون التي كانت لها صلة بموضوع بحثه ، فضلا عن انصاليه الشخصية ببعض من كان لهم دور في الحركة العمالية .

ورغم أن الامكانيات لم تكن جميعها متاحة للمؤلف ، بسبب بعض العقبات التي أشار إليها في المقدمة ، الا أن كتابه هذا يشكل مع كتاب أمين عز الدين عن تاريخ الطبقة العاملة المصرية حتى سنة ١٩١٩م خطوة هامة من أجل إعادة كتابة تاريخنا القومي مع التركيز على التطور الاجتماعي العام .

ع ك

بعض أفراد الأسرة المالكة من العمال ومحاولتهم ترميم التيار العمالي العام.

وكان صدى محاولات الاحتواء هذه أن اتجه فريق من العمال الى تأسيس حزب خاص بهم ، يتحدث باسمهم ويعبر عن مصالحهم ، ويشارك في النضال الوطني من أجل الحرية والدستور . ورغم أن حزب العمال هذا لم يستطع في فترة حيائه المضطربة القصيرة أن يحقق أهدافه كاملة ، إلا أنه سمح بتسرب التيارات اليسارية الى التجمعات العمالية ، وبخاصة بعد الحرب المالية الثانية ، ونجاح القوى الديمقراطية والاشتراكية في قهر القوى الفاشية ، مما ساعد على انماء الوعى الطبقي وتعميقه . كما أن اتصال النضال بين الطبقة العاملة المصرية والطبقات العاملة بالغارج افاد البنية العامة للحركة العمالية في مصر ، واعطى العمال المصريين خبرات تنظيمية وتثقيفية وسياسية ، زادتهم صلابة ورسوة .

وطى الطريق ما بين عام ١٨٩٩ الذي انشئت فيه اول نقابة عمالية

المجتمع من مرحلة الاقطاع الى مرحلة الرأسمالية .

نتج من هذا ان انهار نظام الطوائف العرفية القديمة ، لتتخذ التنظيمات العمالية شكلا جديدا هو النقابات ، فانضمت اول نقابة للعمال في مصر سنة ١٨٩٩ ، وهو العام الذي يحدد بداية هذا البحث .

وكانت الخطوة التالية للحركة العمالية ، سعيها من أجل الاعتراف بحق العمال في تكوين نقابات خاصة بهم ، ثم تجمع هذه النقابات في اتحادات عامة او مؤتمرات ، ونجاحها جزئيا في اصدار تشريعات خاصة بالعمل .

وإذا كانت الطبقة العاملة قد استطاعت أن تحقق بعض الانتصارات في نضالها العام من أجل حقوقها الشروعة ، فإن الطبقة الحاكمة التي تمثل تحالف الرأسمالية والافطاع سمت الى فرض وصايتها على الحركة العمالية أو استقطابها داخل الاحزاب السياسية التي كانت تعبر جميعها عن مصلحة الطبقات الممتازة وتناقضاتها الجزئية ، ويتضح هذا تماما في موقف

كتاب جديد

الفكر المعاصر في مائة سنة

دكتور جمال الدين الرمادى

هذا كتاب ضخم يقع في نحو سبعة مائة صفحة من الحجم الكبير صدر في بيروت هذا الأسبوع وأشرف على إصداره الأستاذ الدكتور فؤاد صروف الأستاذ الجامعي الكبير وصاحب كتاب العلم الحديث في المجتمع الحديث ، وآفاق لا تعد ، وأساطين العلم الحديث ، والإنسان والكون ، ومترجم كتب جيسروت العقل لجيروت هايت ، ورؤى العقل لفرينيه دييو وغير ذلك من الكتب والمؤلفات ، وقد ساهم مع الأستاذ الدكتور صروف في تحرير هذا الكتاب نخبة من الأساتذة الجامعيين لذكر منهم الدكتور محمد يوسف نجم والدكتور نقولا زيادة والدكتور نعيم عطية والأستاذ أديب تصور الكاتب في المجلس النيابي السوري سابقا ومؤلف « وطنيون وأوطان » و « قبل فرات الأوان » ومترجم « ريجل الدولة » و « الخطيب » للفيلسوف الأفرتي أفلاطون ، وغير المذكورين من الأساتذة الأجلاء ، ويعتبر هذا الكتاب سجلا ضخما ودراسة خبيرة وإعنية للفكر العربي في مائة عام يجمع بين أصالة البحث ودقة الاستقصاء وشمول التفكير .

الفكر العربي الحديث

وقد كتب الدكتور نقولا زيادة أستاذ التاريخ العربي الحديث بالجامعة الأمريكية في بيروت بحثا ضالها عن الفكر العربي في النصف الأول من القرن التاسع عشر ذكر فيه أن الصيغة الأولى لهذه الفترة هي وجود رفيسة ملحة في العناية بالعلماء وادبا وتاريخا وصحافة ، واحتمام كبير بنشرها بين أكبر عدد من الناس يمكنهم قبولها ، ويمكن القول أنها بالنسبة إلى مصر وتونس مثلا كانت نهاية رسمية تصد منها تثقيف أفراد مهنيين ثقالة عسكرية ، هندسية زراعية تهدف قبل كل شيء إلى تقوية عدة الدفاع عن البلاد ، أو التوسع في بعض الحالات وتنمية الوسائل التي من شأنها أن تمكن صاحب الأمر ، وزيادة لروة الحكومة للقيام بما يتطلب منها في سبيل ذلك ، ومن هنا كانت الغاية الرئيسية في مصر من إرسال البعثات العلمية إلى أوروبا هي الحصول على قدرات فنية من شأنها أن تزيد لروة البلاد وتعمل على تنظيم جيشها وإنشاء المدارس في مصر نفسها ، أما في ديار الشام فلم يكن ثمة غاية رسمية معينة ، ولعل الأهداف تنوعت

تعذنا هي أم المسائل وإن كل مسألة فيها مهما كانت أهميتها داخلية فيها « كما كان يقول « العلم هو الوسيلة الوحيدة التي يرتفع بها شأن الإنسان من منازل الضعفة والاضطهاد إلى صفات الكرامة والشرف » وقد تبنى قاسم أمين إلى حق التعليم في المجتمع وأشار إلى لكل نفس حقاً طبعياً في تنمية ملكاتها القروية إلى أقصى حد ترمى إليه باستعدادها .

أما الكواكبي فقد كان يرى أسباب التقهقر ترجع إلى تأصل الجهل ولقد الرابطة الدينية وفقدان الحرية والشورى وعدم انكشاف أهل الحل والعقد في أمور الحكم في الماضي ، ويقول على لسان المؤلف الروحي في « أم القرى » ويعتد أن البلية فقدنا الحرية ، وما أدراك ما الحرية ، هي ما حرمتنا منها حتى نسيناه ، وحرمت علينا لفظه حتى استوحشناه ، وقد عرف الحرية من عرفها بأن يكون الإنسان مختصراً في قوله وفعله ، لا يعترضه مانع ظالم ، ومن فروع الحرية ، تساوي الحقوق ومحاسبة الحكام باعتبار أنهم وكلاء ، وعدم الزهدة في المطالبة وبطل النصيحة وحرية التعليم وحرية الصحافة وحرية المطبوعات والبحث العلمية ، والمصادرة بأسرها ، حتى لا يفتش إنسان من ظالم أو غاصب ، أو غدار ، ومنها الأمن على الدين والأرواح ، وعلى الشرف والأعراض ، والأمن على العلم واستثماره فالحرية هي روح الدين .

أما شكري أرسلان فكان يرى من أسباب تقهقر المسلمين أولاً الجهل ، ثانياً ، لعمامة النقص ، ثالثاً لفساد

كما كان الأمر في مصر أم اجنيا كما كان الأمر في لبنان .

الفكر السياسي الحديث

أما الأستاذ أدبي تصور فقد خص بحثه لدراسة الفكر السياسي في مائة عام حتى عام ١٩٤٨ وقد تعرض فيه لأسباب انحطاط المسلمين وسكونهم في الجيل الماضي ورد أقوال العلماء في هذا الصدد . ومنهم رأى السلامة جمال الدين الأفغاني الذي يرى أن الأمة هي تفريق الشمل وانقسام عرى الائتلاف ، ولذا ذلك كله في رايه هو احياء الرابطة الدينية وكان من الواجب على العلماء قياما بحق الورثة التي شرفوا على لسان الشارع بها أن ينهضوا لأحياء الرابطة الدينية ويتبدلوا الاختلاف الذي وقع بتكمين الانشقاق الذي يدعوا اليه الذين ويصلوا معاهد هذا الاتفاق في ساجدهم ومدارسهم حتى يكون كل مسجد وكل مدرسة مهبطاً لروح حياة الوحدة .

ولكي يستطيع العلماء أن يحققوا هذه الوحدة يجب أن يعودوا إلى حقيقة الإسلام والإيمان بالله وبالخلق أيضاً ، ويتابع معاهد هذه الخط من التفكير لها على وجوب الرجوع إلى نتائج الدين الأصيلة وإلى الاحتكام للمثل الذي خلقه الله ليهتدى بهديه الناس .

أما قاسم أمين فكان يرى تلازماً بين انحطاط المرأة وانحطاط الأمة ، وبالعجلة فإن ارتقاء الأمم يحتاج إلى عوامل مختلفة متشعبة من أهمها « ارتقاء الأمم ، وانحطاط الأمم ينشأ من عوامل مختلفة متشعبة أيضاً من أهمها انحطاط المرأة !

كما كان قاسم أمين « أود أن كل مصري يرى أن مسألة التربية

بتنوع أولئك اللادين قاموا بإنشاء المدارس فالمدرسة الدينية كانت تهدف إلى تربية رجال يخدمون طوائفهم خدمة دينية متفقة ، والمدارس التبشيرية كانت تهدف إلى الأعمال التبشيرية بسبب طبيعته الوضع القائم في البلاد إذ رأت المدارس التبشيرية عقم المحاولة فانصرفت من تلك القضايا ، ولم تصرف من محاولة نشر المعرفة تعليمياً وثقافياً .

واستجابت اللغة العربية لموامل البحث والنماء ، وأخذ قاموسها يزداد ويتسع من طريق ترجمة المصطلحات والتصورات في دراسة الطب والهندسة العربية والبحرية والصناعية والزراعية وما إليها ، وكان من رواد هذه الحركة الشيخ رفاعة الطهطاوي وبدأ انتشار كلمة « الحرية » في الفكر في هذه الفترة ، كانت الحرية تستعمل في الأدب الديني الإسلامي من حيث علاقتها بتفسيه الجبر والاختيار ، وحرية الإنسان ،

ولكن الذي وصل إلى بلدنا في هذه الفترة هو المبنى المدني لتلك الحرية من حيث دلالتها الاجتماعية والسياسية من حيث علاقة الفرد بالسلطة والمجتمع ومن حيث العلاقة بين الأفراد أنفسهم وهذا شيء جديد .

وقد تعرض الدكتور يوسف نجم للموامل الفصالة في تكوين الفكر العربي الحديث وذكر من الموامل التعليم والبيئات والرحلات والطبقة والصحافة والترجمة والجمعيات وكانت الحضارة العربية قد توقفت عن العطاء منذ ما يقرب من مئة قرون بسبب بلوغها أوج ازدهار في القرن الرابع الهجري ثم بدأت تتراجع بموت علمائها الأعلام ، وبغزوات الصليبيين ، وانحلال الأندلس ، واحتياج الخول لفيضان وتخريبها ، وتدمير ما بقي من معالم الحضارة فيها عام ٦٥٦ هـ .

وقد قام الدكتور محمد يوسف نجم بدراسة هذه الموامل بالتفصيل دراسة تاريخية مفصلة ، وقال إن هذه الموامل كان لها أثر فعال في نقل الثقافة الغربية ووضعها موضع الانتفاع والتفاعل ، وفي تنبيه الأذهان ، وشغل الأهم ، وتوحيد الجهود ، لاقتاد البلاد من وهمة الجهل والتأخر ، أو للانتفاض على السلطان الظالم سواء كان محلياً



١ . ل . السيد



٢ . م . حبيب

والمساواة والمعادلة والتسوية والنظم
المعالة في التقليد العربي الاسلامي ،
وان اوسخ الافكار التي شاعت في
هذه الحقبة وابتاعها هي التي وجدت
لها اصولا قديمة ، في التراث العربي
القديم وقررت المفاهيم الحديثة من
الافهام .

الآداب العربي الحديث

وتعرض الأستاذ انطون فطاسي كرم
للآداب الحديثة فذكر ان السمة
الرئيسية التي يستخدم بها هذا
الآداب هي انه بالدرجة الاولى سليل
النوع الشامل الممثل بين قطبي
الحياة ، بمعناها الامم لتجاذبه في
الدافع والموضوع والشكل فوات
شبابتنا كاملتان هذا قوة الحفاظ
على التراث وبطسه واستمراره
والاستمساك بالأسالة المكنية لفئة
وتاريخا وامجادا ودينا ، واثراق
وبيان ، وقد اندمج بها معنى القومية
ولتوق الجيل ، واسترعا
الشواص ، وصور الوجود ، والهمالك
في شئون العيسارة وطوعية اللغة ،
واستعاضا لوكالة الامم في ارتشائها
الحضصاري وقد خرجت كثير من
القضايا الفكرية في العصر الحديث
من الفردية الى الجماعية ومن
الحس الطرى الى التنظيم التحليلي .

ويقول الباحث ان نجيب محفوظ
حين كتب قصصه التاريخي الاول
هس الجنون ، وكفاح طيبة ، نهض
بالتاريخ الى الثوابت الانسانية وكتب
الجواهر الدائم والمصالح المألومة
لشخصية مصر لم افقد حالوا منه
مختبرا لفنه يمانية في سبع روايات
ولائية متكاملة .

وان ادب نجيب محفوظ ليو من
اروع النماذج على تطور القصة في

الوطني من ذوى الحقوق والواجبات في
مصر ، وبالسهم جميعا لباس الجلالة
والذل ولكن آيت الصناعات الا ان
تثبت لنا وجودا وطنيا ورايا عمويا
ولو كره المبطون .

اما مصطفى كامل فقد ممسل على
اشعار كل فرد انه شريك في الوطن
ومستول على احواله ، وكان يرى
محبة الاوطان ليست معا لميل النفس
اليه سامة لم تنفر عنه سامة ، انها
الوطنية شعور ينمي في النفس ،
ويرداد لهيبه في القلب ، ويرسخ في
القواد ، كلما كبرت حموم الوطن ،
وعظمت مصائبه ، واشتدت كبريته .

اما الفكر الكبير الراحل احمد
لطفى السيد فقد اهتم بالحرية
اهتماما كبيرا ، وبرزت الحرية كسمة
بارزة في الفكر الحديث فكتب في
الجريدة في ١٩ من ديسمبر عام ١٩١٢ يقول
« لو كنا نعيش بالخير والله لكنا كنا
عيشتنا راضية ، وفوق الراضية ،
ولكن غلامنا الحقيقي الذي نعيش به
ومن اجله نحب الحياة ليس هو اشباع
اليطون الجائلة بل هو غذاء طبيعي
كالخبر والله ولكنه دائما اربع درجة
واصبح اليوم اعر مطلبنا واغلى لمنا
وهو ارضاء العقول والقلوب ، ومقولنا
وقلوبنا لا ترضى الا بالحرية ، احبب
من الذي يظن الحياة شيئا والحرية
شيئا آخر ولا يريد ان يقتنع بان
الحرية هي القوم الاول للحياة ،
ولا حياة الا بالحرية .

وقد خرج الباحث من هذا كله
بان الفكر العربي في هذه الفترة من
تاريخنا كان يتجاذبه قطبان رئيسيان
وهما التقليد العربي الاسلامي ،
والحضارة الغربية الحديثة ، وتأثير
الافكار والنظريات القادمة من الغرب
يحت الصرب من مساهمى الحرية

الاخلاق وايضا فساد اخلاق الامراء
خاسا الجين والهلع والقنوط ،
سادسا ضياع الاسلام بين الجامدين
والجاهدين ، فكما ان آفة الاسلام
هي الفتنة التي تريد ان تلقى كل
شوء قديم ، وببعض نظر فيما هو
ضار منه او نالغ ، كذلك آفة
الاسلام هي الفتنة الجائدة التي لا تريد
ان تغرب شيئا ، ولا ترضى بادخال اقل
تعديل على اصول التعليم الاسلامي »

وقد برزت فكرة الوطن والوطنية ،
وعنى بها الفكر العربي نهاية خاصة
منذ منتصف القرن التاسع عشر ،
ولمسل رفاعة الطهطاوى هو اول من
اهتم بفكرة الوطن وذلك في كتاب
« مناهج الالباب المصرية في سياج
الاداب المصرية » وقد دم فسكرة
الوطن بآيات كريمة واحاديث شريفة
وأقوال كثيرة للقدماء ومنها قول امير
المؤمنين عمر بن الخطاب ! عمر الله
اليساد بحب الاوطان ، وقول علي
ابن ابي طالب رضي الله عنه :
سعادة المرء ان يكون رزقه في بلده .
ويقول « وبالجمله لحب الاوطان على
عظم الحسب وكرم الادب ابيه عنوان ،
وهو لفصيلة جليلة لا يؤدى حق الوفاء
بها الا من حاز الشئال النبيلة ،
ولا تعين طيبها الا الهمم الطيبة »
وفكرة الوطن عند الطهطاوى تراقف
فكرة الولاء للجماعة ، ولا تتلوهض
مها فيما يبدو آية ذلك انه يقول
« جميع ما يجب على المؤمن لآخيه
المؤمن يجب على امضاء الوطن في حقوق
يعظم على يعنى لما بينهم من الاخوة
الوطنية فضلا عن الاخوة الدينية »
فنجيب ادبيا لما يجمعهم وطن واحد
التعاون على تحسين الوطن وتكميل
نظامه فيما يخص شرف الوطن
واظهاره وفناءه ولزومه .

اما الامام محمد عبده فقد اشاد
بفكرة الوطنية فشر في ٢٨ من نوفمبر
عام ١٨٨١ مقالا سياسيا في مجلة
الوقائع المصرية ، جاء فيه « فاذا
قررنا ما للشاه وجب على المصري
حب الوطن من كل هذه الوجوه فهو
سكنه الذي ياكل فيه هنيئا ويرب
مريئا ويبنى في الامل امنا ، وهو
مقامه الذي ينسب اليه ، ولا يجد في
النسبة عارا ولا يخاف تغييرا ، وهو
الان موضع حقوقه وواجباته التي
حصلت له بما اوعضته من دخوله
في دور الحياة السياسية ، ولقد كان
يعنى الإنسان يجاوون خلق الشعبان



م . مندور



ع . م . العقاد

بعدا قريبا وتجذبه نحو ما يشبه «الوحدة العضوية» .

ويعتبر الباحث أن التجسيد في شعر المهجر تحول عام في الشعر وقد تحققت فيه ثورة لم يلم شيئا في ثرائها منذ القرن الثالث للهجرة . بل إن ثورة القرن الثالث التي نومت ضمن إطار التقليد أجهفت وانتهت إلى نبوءات صليبية بينما قبض للمهجرين بفعل البسند الكلاسي والموروث الثقافي الغربي أن ينطلقوا من خارج الموروث الأدبي عند العرب وأن ينتموا في ردهم إلى مقاييس مغايرة لقاييسه وفي نتاجهم إلى نوع مغاير لنوعه .

التفد الأدبي الحديث

أما التفد الأدبي فقد ذكر الباحث أن الطابع القوي والبلاغي ظل الطابع القالب عليه في القرن التاسع عشر ولم يتحول عنه إلى بحث اللطف والمضي والطبع والمصلحة والخيال والملاحظة والأسلوب إلا في أواخر القرن ثم انتقل إلى وجه جديد يبنى فيه التفد على أصول النظر حولها الأدباء المتحولون بالثقافة الغربية فبادرت مباحث النقد حول قضايا اللطف والمضمون والأخلاق والطبع والخيال والملاحظة والأسلوب وتوج هذا الاتجاه في مطلع القرن العشرين بمؤلفات نقدية كثيرة تعتبر مراكز تحولية في تطوره منذ مقدمة الألبانة (١٩٠٣) لسليمان البستاني وتاريخ علم الأدب عند الفرنج والعرب ولكون هوجو لروسي خالدي (١٩٠٤) كما ظهرت حركة نقدية جديدة في مصر حمل ألوها هيس الزحون شكرى وابراهيم جبد القادر الكاظمي وعباس محمود العقيد وغيرهم وبحثت في الوحدة العضوية والجوهر والفتور ووجهة الشاعر ، ومائل الأخلاق ، وطبيعة الصورة والتشكيل ، وطابع اللغة المروحة بأحوال النفس ولبانغ الأدباء .

كما ظهرت مؤلفات جودجي زيدان في تاريخ آداب اللغة العربية ومؤلفات طه حسين وأنشئت المآخذ الاشتراكية التي فتحت التوافق على آداب العالم المختلفة .

وهي رباح تجديدية من الرابطة العلمية وعلى رأسها (الميثاقين تعميما) تأسسها الأولى وظهرت الزمة الديكارية في كتابه «الفرقان» كما ظهرت في كتاب «الأدب الجاهلي» للدكتور طه حسين .

الأدب المنقول لم تراخ فيه أصول الترجحة بمدلولها الشيق ، فتم انتقائه اقتباسا ، أو انتقاء ، أو إيجازا ، مع احتفاظه قدر المستطاع بالنتاج المام من مضمونه الأصل ، وتصنيفه ببيسان عربي مغاير التماسك .

وقامت إلى جانب الطبقة المترعة في مظاهر الآداب الغربية طبقة أخرى من نخبة مثقفة حملت الكفاح المبائر وأخذت توجع وتيسر ، وتقرب من الألفام خلاصات المارل المصرية وعرف مآزلها ، وخواطرها وأسايلها أيضا من خارج التراث العربي وتستمد من المبادئ الفكرية الغربية أصولا لجابية فضايا الشرق وواقعه ، ومن هنا فاع في الآداب العربية الحديث عدل من التيارات الفكرية التي شامت بأوروبا في المنتصف الثاني من القرن التاسع عشر .

الشعر العربي الحديث

ولد خرج الباحث الاستاذ اتونون بحقيقة علمية ثابتة وهي أن النتاج الأدبي الحديث هو بالطبيعة والنوع مرمون مباشرة بطبيعة الثقافة التي تتقبلها الأدياء ونوعها ومقدار ما صهروا في نفوسهم منها فلهو ذابا خالصا ثم يشتق من هذه القاعدة نتيجتين أولاهما « كلما تباعدت الثقة بين الأدباء والثقافة الإنسانية الشاملة كان طرازه أمت اتصالا بالوروث الاتباعي العربي » ودار منه على نفسه ، وظل ميلا على السلف ، وتوقف من النمو ، وإعياه أن يمد إضافة جديدة فتنى التراث ؛ والثانية : « كلما تباعدت الثقة بين الأدباء والثقافة العربية المعرفة وكان طرازه أمت اتصالا بالآداب الإنسانية الكبرى انقى ببعده إلى مقابله هذه الآداب وتقليسدها وإلى تفسيع أصالته .

وقد تعرفى الباحث إلى تيارات التجديد في الشعر الحديث في البلاد العربية والمهجر الشمالي والجنوبي ووضح دور جبران خليل جبران وإيليا أبو ماضي والياس فرحات وغيرهم كما وضع دور خليل مطران والأخطل الصغير « بإشارة الخوري » وعبد الرحمن شكرى والموجات الفنية الأخرى التي راحت توابك شوقي وتكفف « المضمون » الشعري وتكسبه

المعر الحديث ، والتقدرة على سرد الدقائق والتفاصيل وجعلها لصيقة بالأحداث والأزمات في تعبير مباشر يتخلل من الصنعة ولا ينفارق حسن البيان ويستمد من القصص والمعاينة فكان القصة في مائة عام قد ارتقت من دورها السالاج إلى تصوير الحس القوي فتحليل المضمون الجماعي فالناساني الشامل وجاوزت شوطها المرموق .

ومن الميزات التي سادت الفكر العربي الحديث في الأدب تلك المعاناة اللغوية المسرة التي أعانها النقلة في طوع لفة الضاد ، وثروتها الاستغائية ، واستقصاء إمكاناتها تنقيا من الأمية اللامسة كسب وقائع المعرفة ونبوارق الخواطر المظلمة وفي هذه المحاولة ، محاولة الترميض الحصري والوب باللفظة إلى مستوى المعصر .

ولم ينحصر هم الأدباء في التور على الفردات واستنباطها والنسما عددا إلى التعبير المركب والآداء ككل وذلك لأن طبقات المواقف ومجالات التصور وزواياها ، ولطائف الفكر العارضة الفهم العربي الذي اقتضا لا مماثل في شيء طرق الترسل النموذجي العربي ومضامينه ولم يكن هناك محضى من خلق لفة في قلب اللغة تعين على احتواء الجديد وكان من أيسر الحلول وأقربها متناولا أن تنزل الصيغ القريبة مترجمة أو تكاد ، وأن يهتدى في العربية إلى ما هو من معدنها أو إلى ما يرادها .

كما نشأت فنون أدبية فرصت في الأساليب ما يجارى طبيعتها في المسرح والقصة والمقالة والشعر الثنائي بالذات ، وكان من الطبيعي أن تتخذ الأشكال القريبة مثلا يقتضى شريعة المقاييس ويسلم القول بأن



ن . محفوظ

الإسلامي وهو يستتلف بعد سياط طويل لا يستطيع أن يقف اليوم على قدميه بغير العلم الحديث أو بغير استحيل تحقيق خطة التنمية وتتمثل التصنيع ويمتنع التقدم ، والإنسان في حاجة إلى غذاء مادي حفظا لحياته كما هو في حاجة إلى غذاء روحي وثاني أمرين هو أن الاستغلال بالعلم التجريبي أو الرياضي لا يتناسب مع الدين وقد زاول العلم من العرب التسدين كثيرين أبان العصور الوسطى وحققوا في مبادئ العلم معجزات تعد اليوم من مغاخر المسلمين .

الانجازات التربوية الحديثة

وقد اشتمل الكتاب على مجموعة أخسرى من البحوث من شوافل الفكر العربي المسيحي ومعاليم الفكر التربوي في البلاد العربية والفكر الفلسفي في الثقافة العربية المعاصرة ، وقد استقبل المجتمع العربي الحديث العلوم بالموافق السليبي الذي اتخذه الاعتماد آراء الفلسفة موقفا إيجابيا مريحا فأصبح الناس يألوسون بالمكاف على الفلسفة ، ويعطونه دلي الأمان بينهم كما اهتمت الحكومات بنشر الثقافة الفلسفية وتشجيع العلماء على ترجمة الكتب الفلسفية وتأليفها .

وذكر الباحث « جميل صليبي » أن هناك اتجاهات فلسفية في الفكر المعاصر منها الاتجاه المادي في فلسفة شيلي شميل ، والاتجاه العقلي البارز في فلسفة محمد عبده ويوسف كرم وغيرهما والاتجاه الروحي البادي في وجدانية العقاد وجدانية عثمان أمين وغيرهما والاتجاه التكلمي في آراء يوسف هراد ، والاتجاه الوجودي في آراء عبد الرحمن بدوي والاتجاه الشخصي في كتب حبشي وهزري الصباني والاتجاه اللبسي في كتابات يعقوب صروف ، وفواد حبروف ، وجميل الزهاوي ، وساطع الحمري ، ومصطفى التسيابي ، واسماعيل مقهر وغيرهم .

وأشار الباحث إلى ثلاثة كتب أحدها لعبد الكريم ياق في نشوء الفيزياء الحديثة والثاني لبديع الكسب عنوانه فكرة البرهان الميتافيزيقي والثالث لاستاذنا الجليل الدكتور ذكي نجيب محمود وهو كتاب « نحو فلسفة علمية » .

جمال الدين الرمادي

الجزيرة العربية في جو يسوده التخلف ونشؤ فيه اليد وتعاقد فيه الناس من السعي والعمل ، وينشؤون بالتشغف والتوسل إلى الأولياء .

وقد أشار الدكتور الطويل إلى اثر أفكار المسلمين في الغرب ، وتأثيرهم في القارة الأوروبية والعالم اجمع ومن ذلك راعى المستشرق الانجليزي جب في دعوة الامام محمد عبده فقد كان يرى جب أن الامام يستهدف تطهير الدين الاسلامي مما افسده من منكرات وبدع ، واصلاح التعليم الاسلامي العالي في الأهر وتثقيق مبادئه العقيدية الاسلامية في ضوء الفكر المصري الحديث وحماية الاسلام من النفوذ الأوربي وحملات الصليبيين .

فهذه هي الأفكار التي كانت تراود الامام محمد عبده ، وهذه هي الأفكار التي اعترف بها العلماء الغربيون ولم يستطيعوا انكارها أو غش النظر عنها .

وقد ذكر الدكتور توفيق الطويل أن كثرة من تيارات الفكر الديني الذي شغل أذهان الناس صدرت كلها بتأثير حركات الإصلاح الديني السائدة الذكر ، ودفع الأحداث التي مرت بماننا العربي ومن هذه التيارات التطورات التي ادركت الجامعة الأمريكية معقل المحافظين من رجال الدين من قديم الزمان ، وصعدى سقوط الخلافة الاسلامية ونتائج عند مفكرى العالم العربي وعلى رأسهم الأستاذ على عبد الرازق الذي جاهر برأيه في هذه المسألة وذكر أن الخلافة نظام معارف عليه المسلمون وليس من أصول الشريعة ما يوجب ، فليست الخلافة عنده ولا القضاء ولا وظائف الحكم ومراكز الدولة من الدين في شيء انما هي خطط دينية لم يفرها الدين ولم ينكرها ولا أمر بها ولا نهى عنها .

وأشار الدكتور توفيق الطويل في بحثه إلى أن هنسيك من المفكرين الممارسين من يعتقد أن العلم التجريبي خطر يهدد العقيدة الدينية ويهاجم النزعة التجريبية التي لا قوام للعلم الطبيعي بدونها وهكذا يبدو موقف الدكتور محمد البهي في كتابه من الفكر الاسلامي الحديث إلا أن الدكتور الطويل يقول أن هؤلاء المفكرين نسوا أمرين خطيرين أولهما أن المجتمع

وظهرت تيارات نقدية أخرى لا تضرب عمل مذهب معين إنما تتخذ « اللوق » والحاجة الفنية قاعدة السلسلة الذهبية ومن هؤلاء النقاد فاروق ميود ، ومير فاخوري .

وهناك الأنماط النقدية الجامعة التي يستخدم علم النفس في نقدها ، ويستغل في ذلك علم النفس الحديث استمعاقا كالدكتور محمد خلف الله ، والدكتور مصطفى سويف لتلميذ يوسف مراد والأستاذ محمد النوبهي .

ولل محمد مسندون قد صهر في نفسه طائفة سالحة من الفاهيم الخالدة والطارقة ويتكون منه مذهب تكاملي في الدراسة الأدبية هو خلاصة المذهب .

الفكر الديني الاسلامي

أما الدكتور توفيق الطويل فانه كتب بحثا شاميا من الفكر الديني الاسلامي في العالم العربي أبان المائة عام الأخيرة ، ووقف عند آله الإصلاح الديني في هذه الفترة وعرف إلى تأثيرها في العالم العربي ومستقبله ، وتلك في تواضع العلماء ، وأن كان استنباط البحث في هذا الموضوع على الوجه الكمال في مثل هذه الدراسة القصيرة أمرا مستحيلا ، فنرجو أن يكون في الأقواء الخالصة التي تلقينا على هذا الموضوع الواسع المتمم ما بين كثافة الظلمة التي تحجب الرؤية وتمعق النظر .

والواقع أن الدكتور توفيق الطويل استطاع ببعثه هذا أن يبدد الظلمة التي يوجع بعضها لوق بعض قيدت الشخصيات التي تناولها واضحة العالم بارزة القسرات ، كما تجلت أفكارها واضحة مبينة ، ومن الشخصيات التي تعرض لها الدكتور الطويل مبيد الرحمن الكواكبي (١٨٤٨ - ١٩٠٥) وجمال الدين الأفطسي (١٨٢٩ - ١٨٩٧) والامام محمد عبده (١٨٤٩ - ١٩٠٥) ومحمد رشيد رضا (١٨٦٥ - ١٩٢٥) .

كما نعرض الدكتور الطويل إلى الدعوة الوهابية في شبه الجزيرة العربية وإلى الدعوة التوسية في الصحراء القريبة ، وقد استهدفت الأولى تخليص الدين من كل ما طرا عليه من بدع وخرافات ، والوثوداد إلى متابعه الصالفة الأولى في صدر الاسلام وتطابرت هذه الدعوة إلى انطاف العرب والاسلام معدلة أو محرقة ولكنها عاشت في شبه

العرب لهم اثر في الحضارة الغربية

واقول ذلك بمناسبة اليهود التي يبذلها الأستاذ الباحث جلال مظهر ، في سبيل الكتابة المتزنة المحققة التزنية المأدلة ، من دور العرب العظيم في بناء الحضارة الانسانية بصفة عامة ، والحضارة الأوروبية بصفة خاصة ؛ وانه لمن حسن الحظ أن يسير الأستاذ جلال مظهر في عمله العلمي على منهج والده وهذاه - ووالده هو المحرم الأستاذ اسماعيل مظهر - فتتصل خيوط الضوء منبثقة من ههذه الاسرة المباركة ولذا يمد والد ،

كان الأستاذ جلال مظهر قد أخرج منذ ايام قلائل كتابا متوسط الحجم من (مآثر العرب على الحضارة الأوروبية بصفة خاصة) ؛ ولقد مضى قدما وعمقا ، طولا وعرضا وفورا ، في هذا الموضوع نفسه ، ليطلع علينا اليوم بمؤلفه الضخم القيم « اثر العرب في الحضارة الأوروبية » (منشورات دار الراشد ببيروت) مدافعا به عن طائفة من القضايا الهامة الكبرى ، دافعا قائلًا على

كم كان يحز في نفوس الدارسين منا - الى عهد ليس ببعيد - أن الباحث اذا ما أراد أن يلتصق مرجعا حديثا ، يسترشده قريبا منه العرب ، وفيما لم يصنعوا ، في بناء الحضارة الانسانية ، لم يجد الا مرجعا اجنبيا كتبه كاتب من غير العرب ؛ فاذا فرضنا البرادة كل البرادة ، والنزاهة العلمية كل النزاهة ، في أولئك المؤلفين الأجانب الذين كتبوا عن الثقافة العربية ومن الحضارة العربية ، فاطن ان الطبيعة الانسانية نفسها ، التي من شأنها أن تثر في الانسان فثروا بنفسه ، وهو غرور لابد أن يجرى على حساب اقدار الآخرين ، أقول ان ههذه الطبيعة الانسانية نفسها - برغم تلك البرادة كلها وتلك النزاهة كلها - يرجع أن تميل بهؤلاء المؤلفين نحو تطفف الكيكل كلما أرادت تقديم الحصيلة العربية في البز ان الحضارة .

وأعود فأقول ان الدارسين منا كانوا الى عهد قريب ، يحز في نفوسهم أن يلتصقوا المرجع العربي المقنع التزنية ، الذي يكتبه عربي من العرب ، بدلة المائم وثراوته ، دون أن تمرق له من الداخل روح خفية تنحو به نحو التنقص والتجنى ، فلا يجدونه ؛ لكنها اموام قلائل مرت بنا منذ نهضنا ، هذه النهضة العلمية القومية الأخيرة ، هي التي شهدت بداية التغير ، فأصبحت ننظر على رفوف المكتبات - ملتصين المراجع المقتنة من التراث العربي - فنرى المؤلف العربي جنبًا الى جنب مع المؤلف الغربي ، وأقل نتيجة تحصلها من ذلك ، هي أن تتاح للباحث مقارنة بين متنوع المصادر ، تهدي الى الحق أو ما يقرب منه .

أسانيد علمية قوية ؛ فهل صحيح ما قر في الأذهان أن العرب نقلت من اليونان ولا زيادة ؟ هل صحيح أن العرب اذ اتهموا أوروبا في المصور الوسطى ، لم ينهضوها الا برد بضاعتها اليها ، بمعنى أن التراث اليوناني قد ترجم من العربية بعد أن قد ترجم الى العربية ؟ ما هي الاساليب الأساسية التي أسافها العرب من اصالة وإبتكار ، لا هي مجرد الترجمة والنقل ؟

امام أسئلة كهذه ، ينطلق الأستاذ المؤلف جوابا سالحا في ميادين العلوم المختلفة وميادين الصناعات المختلفة ، بل وفي جوانب من الأدب الخالص ، ليبين أجلى بيان كم خلق العرب في هذا كله ، وكما أثروا في أوروبا بما خلقوا ؛ حسيك في هذا أن تقرأ ما كتبه من « عصر الاستعرا ب الأوربي » لتراه وقد سسار منك خطوة خطوة سيرا متأليا وليدا ، ولذا ، وصينا ، ليريك كيف تأثرت أوروبا بالعرب خلال مراحل ثلاث ، بدأت بمرحلة كان التأثير فيها تسلا غير مباشر ، ثم تبع ذلك عصر ترجمت فيه الآثار العربية الى اللاتينية ، لينتهي السير آخر الأمر باستعرا ب حقيقي ، حدث فيه تمثل وهضم ، سرى بها الفكر العربي في شرايين الثقافة الأوروبية ؛ سريانا لم يعد الأوروبيون أنفسهم يفرقون منه بين ما لبس وما وقد اليهم من العرب .

هكذا كتاب سيوسف في المكتبة العربية الى جانب آرايه من المراجع من الحضارة العربية ، بحيث يظل هناك ما ظهر منا دارسون متطلعون الى معرفة وثيقة بتلك الحضارة .

ف



طه حسين ... فضائل (الديار)

دكتور ريمون فرنسيس

اتناول في هذا المقال كتاب « مذكرات طه حسين » الذي نشرته دار الآداب ببيروت في فبراير ١٩٦٧ والذي كانت مجلة آخر ساعة قد نشرت فصوله العشرين تباعا عام ١٩٥٤ . أما هذا الكتاب الذي نحن بصددته فقد ظهر في ثوب قشيب يشهد ببراعة هذه الدار ممثلة في أناقة الطبع التي تجعلنا نفر لها تأخيرها في نشره . ان الكتاب يحتوي على ٢٦٣ صحيفة من القطع الكبير وقد ساعدت أناقة الطبع الى جانب أسلوب طه حسين الجذاب الذي لا يجهله أحد ، على استمتاع القاريء له لم تجنح الدار الى ضغط السطور الظاهرة التي تبدو للأسف الشديد واضحة في كتب هذه الأيام ، فرشاقة الحروف ووضوحها تنسينا بضعة أخطاء مطبعية ، ثم ان اتساع الهوامش يضيء جمالا وروعة على النص ؛ ومما يسترعي النظر ان عناوين الفصول تحتل صحائف بيضاء ، ان لي ملاحظة عابرة عن هذه العناوين ، فهي في ابتداع الناشر ، ذلك لأن الجزئين الأول والثاني من « الأيام » لم يتضمنا



أي عنوان . وقد حلى الغلاف بصورة بدوية معبرة كبيرة لطله حسين ، وكل هذا حقق « للمذكرات » نصرا في عالم الطباعة . هذا ما أردت أن أشيد به قبل قيامي بعرض الكتاب وتحليله .

حول المذكرات

وأود أن استهل الحديث بملاحظة عن استخدام لفظ « مذكرات » فهذا لا يخضع بالضرورة لأي دافع أدبي ، إذ هي في واقع الأمر ليست إلا الجزء الثالث لكتاب « الأيام » وهو العنوان الذي انفردت به دار المعارف بالقاهرة منذ أمد بعيد . أما هذه « المذكرات » فإنها تحكي قصة طه حسين في الحفلة ما بين ديسمبر ١٩٠٩ و « فبراير ١٩٢٢ » . وتسير فصولها على نسق ما سبقها وهي بهذا تعد مصدرا أصيلا سوف ينهل منه مستقبلا كتاب الحيوات والنقاد والمؤرخون عندما يتناولون بالدراسة أعظم كاتب عربي جاد به القرن العشرون .

ولا أخفى على القارئ الكريم صعوبة التحدث عن طه حسين حديثا قاصرا من خلال صفحات قرائها وتأثرت بما احتوته كل النائر ؛ إن هذا الشيء طبيعي . فانا اتنبى إلى جيل محب لطله حسين وشغوف به ؛ وهذا الجيل يشعر حين التحدث عنه أنه يتشوق بأفشاء حب كان عليه أن يحتفظ به لنفسه ، وأنه يعترف بدين في عنته لن يستطيع الوفاء به قط ، وأنه أكثر من ذلك يكشف عن خفايا تجربة شخصية ، فيها الكثير من السرور الذي يمز العاطفة ، وفيها الوفاء من الشروة التي لا مندوحة عن تقييمها .

والآن هل قلت ما يدرك معه القارئ الكريم مدى ما يمانيه أعجابه الشخصي من مشقة حين أخضع هذا الإعجاب لمقتضيات النقد الموضوعي ؟

كتب **فلوير** ذات يوم لصديقه **لوثر كوليه** : « أما شعالي الفن فإنك تعرفنيها وتمارسنيها ؛ ولكن أين أنت من الفن دينا ؟ » أذكر هذه العبارة فأسأل كيف يستطيع من يؤمن بطله حسين إيمانه بدين مسيطر على شعوره ، متغلغل في صدره ، أن يلجأ في التحدث عنه أو عن آثاره الفنية إلى عبارات الطقوس ولفتها ؟ بل كيف التحدث عنه على الإطلاق في حين أن من مميزات حديثه هذه القدرة على خلق جو من الصمت ، هذا الصمت الذي يطالب به الكاتب الفرنسي **جيرودو** في مسرحية « الكترا » جموع المشاهدين حتى يتسنى للحقيقة الخالدة أن تبوح بسرها وأن يترك صوتها أذان الناس .

وثيقة حية

هناك كتب - وما أكثرها ! - لا يفر صونها مما ينار حولها من ضوضاء ، بل هو يختلط به ويتلاشى في صخبه . وكما أن هدف الكتب الوحيد هو تسلية القارئ أو شغل أوقات فراغه فلا غرابة أن يبقى مضمونها بعيدا كل البعد عن صميم شخصية هذا القارئ ، وهي في هذا تعجز عن إرضاء شغفه في المعرفة وعن إشباع ميوله إلى المعاني المطلقة . غير أن هناك كتباً - وأنا أعترف أنها قليلة ونادرة - تفرض ما تحويه فرضا على القارئ في أول وهلة ، وتبهره ببراها دون أن تدعشه لأنها تبدو له طبيعية ، وتكشف له عن عوالم جديدة ثم تكشف له عن ذات نفسه ؛ وهذا هو سر البرد الفنية بل هو سر الشعر الذي يفتح لقلب الإنسان ، ولعقله نوافذ مريضة للحقيقة المجردة .

أما الألفاظ التي يستخدمها طه حسين لكي يذكرنا ببعض لحظات حياته خلال الإثنتي عشرة سنة ، التي سبق لي الإشارة إليها ، فتكمن خلف حروفها الأسرار التي لا سبيل إلى الإباحة بها ، والاعترافات الشخصية التي لا شك أنها فريدة في بابها . أما ثروة هذه « المذكرات » فلا يستطيع القارئ أن يلمسها بل لا يستطيع أن يتبها بها إلا بعد أن يرضى إلى حد ما فضوله بمعرفة الوقائع والأعمال والرحلات والدراسات والمغامرات على اختلاف ألوانها هذه التي تعرب عنها فصول الكتاب . فالحظوظ المادية التي بقصها علينا طه حسين بأسلوب لا يخلو من المرارة تارة ومن الخفة والمرح تارة أخرى ، وكذلك صور الأساتذة والزلاء والأصدقاء والأقارب التي تجود بها أنامله القديرة ، وأيضاً مشاهد الحياة الجامعية في القاهرة وفي مونتبيلي وفي باريس هذه التي تشبه في عرضها الفن المسرحي أسلوباً وحرمة وتجعلنا نتساءل لماذا لم يترك طه حسين كتابة المسرحية ، كل هذا يشكل وثيقة حية من النوع الرفيع بل يعني بالقضايا الذهنية والثقافية والاجتماعية والسياسية في بلادنا .

وهل هناك من هو أقدر من طه حسين إبداعه وتأثيراً في أطلاعنا على مدى ما أثاره التعليم الجامعي المصري الجديد ابتداء من ديسمبر عام ١٩٠٩ في عقول الطلاب بعمامة الأزهرين منهم بنوع خاص ؟ ومنذ ما يقرب من سنتين عاماً وفي مجال ما تعودنا على تسميته « بالصلوم الإنسانية » كان الأساتذة والطلاب بمثابة رواد

فالفتره التي انقضت بين رسوبه الممرض
المدير في امتحان العاليه بالأزهر الشريف وبين
حصوله على أول درجة للدكتوراه في موضوع
عن **أبي العلاء المعري** ، عام ١٩١٤ من الجامعه
الأهليه ، ينبغي ألا تقاس بمقياس زمني ، إذ انها
قبل كل شيء من الحبسيات الروحانيه التي
يكتمل بها الفصح ويخرج فيها العقل من مناهه
الظلمات الى النور ، وتتحول فيها المعارف
المترامكه التي تضيق بها الذاكراة الى المعارف
الفريده التي تتحرر معها النفس ، حيث تتلاشى
الحواجز والقواعد لتفسح الطريق أمام الفكر
المنطلق .

ولكن هذا الانتصار الاول الذي أحرزه طه
حسين بفضل جهده وصبره لم يكن إلا بداية
وخطوة تمهيدية كان لابد أن يواصل بمسدها
دراسته في فرنسا . وكان استاذنا يشعر بهذا
ويدركه تماما ويرغب فيه صادقا ، فشحخص
مثله لا يتوقف في أول الطريق ولا يرضى بما هو
دون الكمال ولا يقبل أن تعترض سبيله الصعاب ؛
وما أكثر الصعاب التي ضيقت على طه حسين
الخنابق من كل صوب نتيجة علمه وضآلة
امكاناته المادية وتقييدات « الروتين » الادارية
وفوق ذلك ملايسات الحرب العاليه الأولى ؛
الا انه عرف كيف يواجهها بعون من الله وبصلابه
نادرة وبشجاعة مثاليه . فتقدم للحصول على
بعثة لدراسة التاريخ بباريس ، ولما لم يصادفه
النجاح ، كرر طلبه ثلاث مرات دون يأس وكان
يعمل في كل مرة على استيفاء ماكانت تفرضه
عليه الجامعة من الشروط ، وقد ألم بقدر من
اللغة الفرنسيه يسمح له بمتابعة المحاضرات التي
كان مصمما على الاستماع اليها ، وتقدم برسالة
دكتوراه ليتلافى عقبة البكالوريا التي لم تكن علمه
تمكنه من الحصول عليها ، ولم يتردد في قبول
التمهيدات الجائرة التي لم يكن يد من قبولها ؛
ثم انه فوق كل هذا قد برهن على انه صاحب
ارادة لا تقهر ومثابرة لا تعرف التواني ؛ وكان
ان ابهر في ١٤ من نوفمبر سنة ١٩١٤ ، يوم عيد
ميلاده الخامس بعد العشرين ، الى البلاد التي
كان يتمناها ويحلم بها .

نضال مع الأيام

يعز على لضيق المقام إلا ادخل في تفاصيل
حياة طه حسين عندما كان عضو بعثة بفرنسا في
كل من مونبيلييه وباريس . ومع ذلك فاذا قدر
لأحد يوما ما أن يضع ميثاقا لطلاب البعثات

وطلائع ، إذ كان الأساتذة من مصريين واجانب ،
يجدون أنفسهم مضطربين الى إعادة نفس
المحاضرة بعد دقائق من الراحة لضيق قاعات
الدرس وكثرة عدد المستمعين ؛ اما الطلاب
فكانوا ينهلون المعرفة من ينابيع لم يكن أكثرهم
قد سمع عن وجودها ، فهم يفرضون في بعض
الأحيان على استاذ الادب العربي مثلا أن يزيد
في آخر العام الدراسي بضع ساعات على نصيبه
من دروسه المقررة ؛ أين نحن الآن من هذا
التفاني ؟ ولكن مالنا وهذا اللون من الخواطر
الأيمة .

هذا العصر الذهبي

اما طه حسين فهو خير من يستطيع أن
يحدثنا - وقد فعل - عن الجو الذي كان يسود
هذا العصر الذهبي حيث كانت تسهر الصفوة
من المثقفين على تكوين نفسها ، وهي تكافح
كفاح المستهين ضد العوائق التي كانت تحول
بينها وبين أساليب البحث والتحصيل الحديثة .
وإني لا أنكر أن بعض الكتاب قد عالجوا مثل
هذه الموضوعات نفسها أو ما يشابهها ، ولكنهم



قد تعرضوا لها بوصفهم معنيين بدراسة التاريخ
أو بعلم الاجتماع ، في حين أن طه حسين يعالجها
في مذكراته من الداخل ، إذا صح هذا التعبير ،
وليس هذا لأنه عاصر فترة الانتقال من أساليب
التفكير القديمة الى الحديثة أو لأنه كان أحد
أفراد هذا العالم المتحرر ، الذي أشرت اليه
فحسب ، ولكن لأنه عاش يوما بعد يوم في السراء
والضراء كل لحظة من اللحظات التي أسهمت
في نضوج شخصيته والتي كان لها أبعد الأثر على
نفسه .

وبعد أن نال شهادة الليسانس في الآداب رغم صعوبة اللغة اللاتينية التي كان يخشاها المبعوثون المصريون في ذلك الحين وينفرون منها، وحصل على درجة الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى وتهنئة لجنة المحققين له ، وكذلك على دبلوم الدراسات العليا في التاريخ - وكان الأخير هو موضوع بحثه الوحيد - وبالرغم من هذا فقد أسف طه حسين كل الأسف لأنه لم يشرع على الأقل في دراسة الحقوق في مونبلييه حرصاً منه على ألا يعمل دراسة أي علم من العلوم الإنسانية التي تسهم في زيادة الثروة الفكرية لمن يعد نفسه للأستاذية في يوم من الأيام .

غير أن الدرجات الجامعية لا تعد شيئاً ان لم تكن جزءاً لمن يدرك تمام الإدراك أن حصول المعرفة لا نهاية له وأن العلم ، شأنه في ذلك شأن الإنسانية ، يتجدد يوماً بعد يوم ، وأن مطلب مدرسة الحياة منا من جهد أبعد بكثير من مطلب أية كلية أو جامعة ، وأنه لا راحة في هذه الدنيا لمن يشغل نفسه ببلوغ الكمال . هذا ما كان يعرفه طه حسين تلقائياً منذ البداية دون أن يتعلمه من الكتب أو من المحاضرات وقد اتخذ منه شعاراً له في دراسته في الأزهر ، وفي الجامعة الأهلية وفي لقاءاته مع الأساتذة والأدباء الذين قدر لهم أن ينالوا ثقته وأن يعرفوا قيمته وكذلك في مواقفه الشهيرة الحاسمة كلمياً اضطرتهم الظروف إلى اتخاذ موقف معين في مناقشة أو حديث أو خصومة .

صوت الضمير الحي

ولم تكن مواقف طه حسين نتيجة حبه للمعارضة والانفراد والتعالي ؛ وليست في الحقيقة إلا صدى لصوت ضميره الحي ، هذا الصوت الذي تعمد دائماً أن يسمع له أينما كانت في كل الظروف صغيرة كانت أو كبيرة والذي عاهد نفسه على ألا يصم آذانه دونه مهما كانت الملابسات والأحوال . يقول طه حسين

فما عليه إلا أن يستقي بنوده الجوهرية من حياة طه حسين بعيداً عن مصر ، ومن تجاربه وجهاده حيث انكب على الدراسة والتحصيل ، وشغل نفسه بتهديبها وتنقيتها سعيًا إلى ترويض عقله على منهج البحث الموضوعي في أنواع من العلوم التي هي في نظر الكثيرين معقل لأصحاب الهويات التي لا غناء معها .

ولم يكن طه حسين ليهاب ماكان يفرضه عليه العلم من التزامات ولم يقصر ثنائية واحدة في أن يوفيه حقه كله ، يدفعه إلى ذلك إيمانه بتحقيق الواجب الموكل إليه ، ويقينه بأن للجامعة حقوقاً على من توفده من أبنائها إلى الخارج وأنه ليس من المنطق في شيء أن يتهاون



هؤلاء في الوفاء بدينهم نحو هذه الجامعة ، ثم اقتناعه بأن عجلة الزمن تسير قدماً وأنه لا بد للإنسان أن يستغل كل دقيقة تسنح له ؛ وهكذا نرى طه حسين مقبلاً على تعلم اللغة اللاتينية التي لم يكن يعرف منها شيئاً واللغة اليونانية التي كانت غريبة عليه والفرنسية متعمقاً معانيها ، متدرباً على أساليبها ليتسنى له استعمالها على أكمل وجه ؛ وعلى دراسات في علم الاجتماع التي لم ينص عليه المنهج الذي أمد له ؛ وعلى علوم متنوعة رأى أنها ضرورية لتكوينه الثقافي ، ولم يعبه انصرافه إلى هذه العلوم عن تحضير درجة دكتوراه في فلسفة ابن خلدون التي لم تطالبه الجامعة بتحضيرها .

في نظري من أجل واروع ما أملاه طه حسين
الى هذا اليوم ، فقد صدرت عن قلب الحب
والزوج والرفيق والأب متسمة بأعق معاني
الدوق الرفف والرصانة الصائبة ، الأمر الذي
لا تهتدى اليه الا النفس الكريمة الابية الصافية .
واستاذنا في هذه الصفحات لا يذكر قط اسم
زوجه لأن اسم الحبيبة التي يختارها الرجل
لتكون شريكة حياته والتي تختار هي الرجل
ليكون لها شريكا ، يشكل وحده قصة طويلة لن
يفرغ من سردها الانسان الذي يعيش حوادثها .

صاحبة الصوت العذب

يبد أن عندما يذكر طه حسين « صاحبة
الصوت العذب » التي اقرنت بعزله ، واستجابت
لرجائه ، وشاركت في سعيه الى الحقيقة ،
واحترفت تأملاته الصافية ، وإبتسمت لما أقدم
عليه من أعمال ، وخفتت من عبء حياته
وقسوتها ، وبددت ظلمته ، وأدخلت على قلبه
الطمأنينة والنور ، فاننا ندرك أن كلماته هذه
دليل رائع على ما يدين به هو لها ، يؤيده
خمسون سنة من الحياة الزوجية .

ان في « يوميات » الفريد دي ثيني أحد
الشعراء الفرنسيين الفحول في القرن التاسع
عشر عبارة أكاد اذكرها عن ظهر قلب وقد تركت
في نفسي ، مذ كنت في الثامنة عشر من عمري ،
اثرا لا يزال حيا الى اليوم ، وهي قوله :
« لا ينبغي قط أن يقال لسيدة : صباح الخير
أو مساء الخير ، ولكن يجب أن يقال لها : عفوا
يا سيدتي لأن قلبنا نحن معشر الرجال قاس الى
أبعد معاني القسوة » . وبعد أن قرأت في عام
١٩٦٧ في آتاة ولهفة وشغف « مذكرات » استاذ
اتشرف بصداقته ويوده ، فهمت ، وأنا أقتفى
آثاره ، ان الكلمة الوحيدة التي يمكن للانسان
أن يتوجه بها الى من يخصصها بحبه ، هي :
شكرا .

ريمون فرنييس

انه لو أتيح له أن يبدأ حياته من جديد لما بدل
فيها شيئا ، وأرى الا غرابة في ذلك فالانسان
الذي يفكر غير هذا التفكير هو ذلك الذي لم
تتسم خصاله ، لسبب ما ، بالنبل والكرامة
والوفاء .

والآن هل يرميني أحد بالهذيان اذا قلت
مخلصا ان الانسان الصالح الأمين قد ينال
أحيانا جزاءه على هذه الأرض ؟ وان الفرد الذي
يمتحنه العلى التدبير في جسده ويحرمه بعض
مسررات الدنيا ، ويفلق أمامه المنافذ التي تطل
على جزء غير يسر من العالم الخارجي ، وينكم
عليه الا يرى وجه الطبيعة ، قد نعم ان عاجلا
أم أجلا برحمة الله سبحانه وتعالى .

وان الصفحات المؤثرة التي كرسها طه
حسين في هذه المذكرات « لصاحبة الصوت
العذب » التي ربطت مصرها بمصره في يوم من
أيام شهر أغسطس ١٩١٧ ، من أجل الخير
والشر ومن أجل الأمور الواضحة والفامضة
من أجل الصعاب التي كانت تعرفها والصعاب



التي كانت تتوقعها بشجاعة وإخلاص ، ومن
أجل الجهد الجلى التي كانت تمارسه والأعمال
الجبارة التي كانت تأتس في نفسها استعدادا
لواجهتها ، ان هذه الصفحات التي لا يمكن
تناولها بالنقد مهما اتصف بالنقد بالاحترام ، هي

تصور الرواية الإنجليز المعاصرة بطول من
نوع جديد ، بطول ليس فيه صم البطول كما
اسمها ، إنه « البطول غير البطول »

الرواية في أدب الجيل الغائب

رمسيس عوض

القرن الذي تولفه « دولة الرفاهية » . وبالرغم من
هذا ، نجد أن الطبقة الصاعدة تنامي « دولة الرفاهية »
أشد الغداء . ولعل الصواب لا يجانبنا إذا وصفنا هذه
الطبقة الجديدة بأنها أوستقراطية نامية تتبع من أصول
بروليتارية أو شبه بروليتارية .

الفصل والالتزام

يظهر كثير من الروائيين الانجليز المعاصرين نهاية
بتصوير حياة الطبقة العاملة وبخص مواقفها ودراسة
ردود الفعل التي تعثرها بالنسبة لما يحيط بها . ولكنه
من الخطأ أن نعتقد أن هذه العناية المعاصرة بتصوير
الكار وردود فعل البروليتاريا الانجليزية تحمل في طياتها
أي عطف من جانب هؤلاء الروائيين المعاصرين على قضايا
هذه الطبقة العاملة ، أو أنها تنطوي على نصره وتأييد لها

إذا شئنا أن نفهم الأدب الانجليزي منذ الحرب العالمية
الثانية ، فلا مناص لنا من أن نقف على الثورة الصاعدة
التي تعرض لها النظام الاجتماعي في إنجلترا منذ أن
وُضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها . حقيقة الحال
أن الوجودية البريطانية التي تقيس لها أن تسود منذ
أن دالت دولة الانتفاع ثمانى اليوم سكرات الموت . وهى
الآن تفسح الطريق لتحل محلها طبقة صاعدة جديدة
هى مزيج من البروليتاريا والوجودية الصغيرة .
ولا معنى هذا أن الطبقة الوليدة تبشر بانجيل المساواة ،
لها لا تمتد شيئا قدر مقتهسا للمساواة التي تحجب
بأصحاب الموهبة والذكاء والاجتهاد . هذه الطبقة الجديدة
لا تريد المساواة بل تريد لنفسها مكانا تحت الشمس .
والغريب في الأمر أن هذه الطبقة الجديدة الصاعدة النامية
من جدود البروليتاريا والوجودية الصغيرة قد نالت
مكانتها وحظيت بتصميمها من الثقافة بفضل ميذا تكافؤ

في مراعاة مع غيرها من طبقات المجتمع كما هي الحال مثلا عند « جورج أورويل » الذي يسترسل في وصف حياة هذه الطبقة العاملة مطفاً منه عليها . أما معظم الروائيين الماصرين فيرون في حياة الطبقة العاملة ما يستأهل الدراسة لا أكثر ليقفوا على طبيعة استجاباتها لظروف العالم الماصر الحير الذي تميث فيه القوي وتختفي منه كل أسباب النظام . ولعل الرواية الانجليزية « دوريس لسنج » هي الوحيدة بين كتساب الرواية الانجليزية الماصرة التي تظهر في نتاجها الادبي اهتماما واضحا بقضايا البروليتاريا السياسية .

الرواية الاجتماعية

ان الرواية الانجليزية الماصرة رواية اجتماعية اساسا . ويرجع هذا الى ان العصر الذي نمش فيه ينغني منه كل يقين سياسي أو متافيزيقي يخفى بسمة الانشلال . وبانتهاء هذا اليقين من حياة الانسان الماصر نجده ينبد معالجة المشاكل التي تتجاوز قدرته على الاحساس بها وادراكها ادراكا يسمح باخضاعها لارادته ، الأمر الذي حدا به الى تضييق دائرة اهتمامه حتى تكاد تكون مقصورة في يومنا هذا على الجانب المعلن من الحياة . فالتقشف الانجليزي الماصر يرفض التفكير في المشاكل التي تسمو على مستوى الفهم والادراك أو تتجاوز قدرته على المعالجة كمسئلة وجود الله ، أو التي لا تدخل في نطاق قدرته على التعبير ، كمسئلة الحرب النووية . وبهذا قصر المنقب الانجليزي تفكيره أو كاد على المشكلات الاجتماعية المحددة التي يستطيع السيطرة عليها أكثر من سواها . ولا شك ان هذا الموقف المعلن من الحياة مسئول عما ينفبه الكتاب الانجليز الماصرون من اصجاب بحصافة موقف الطبقة العاملة في الحياة ، كما تظهر في حرصها واصرارها على المكاسب الحقيقية ، وفي حرصها واصرارها كذلك على تبذ الأفكار الخيالية المرفضة . وعلى التمسك بالجانب الواقعي من الحياة ، بما في ذلك الاستمتاع بالمحسوسات .

البطل غير البطولي

يجمع النقد على ان الرواية الانجليزية الماصرة تصور « بطلا » من نوع جديد ، « بطلا » ليس فيه من البطولة غير اسمها . فالبطل الروائي الماصر لا ينفرد بذلك الفضائل الفريدة التي كان يبطل الرواية في القرن التاسع عشر وفي أوائل القرن العشرين يتحلقون بها . تلك الفضائل التي تحملنا على الاصجاب بهم ، والتنبؤ به شانهم فيطل الرواية الانجليزية الماصرة انسان عادي بكل ما في هذه الكلمة من معان ، فيه من الخسة والذناعة احيانا ما ليس في سائر العاديين من البشر . وهذا ما يدعو النقد الى تلقيب بطل الرواية الانجليزية الماصرة بـ « البطل غير البطولي » الذي فيه احيانا من الضعف والاشتهاء والاذرة أكثر مما فيه من القوة والظهرة والأيثار . ولعل رواية « وليم جولدنج » « بنشمار مارتن » اوضح مثال على « البطل غير البطولي » . لـ « بنشمار مارتن »



و . جولدنج



٢ . ميرولد



ل . ديرل

رجل خسيس تثير وضاعته في الإنسان كل احتقار . فهو اناني مفروق . وهو لص يلمح الى الفش في الامتحانات والى الخديعة في علاقاته الخاصة . كما انه شهواني يزني بالنساء ويتعصب عرض الصغيرات منوة واقتدارا . وهو قاتل بالنية وان لم يكن قاتلا بالفعل .

بين التقليد والتجريب

هناك أسلوبان في السرد الروائي : الأسلوب التقليدي الذي ينتهجه روائيو القرن التاسع عشر . ويتميز هذا الأسلوب برسم شخصيات واضحة المعالم ويتصوير الأحداث الروائية تصويراً متلاحقا ومتسلسلا من الناحية الزمنية . والأسلوب التجريبي (وينتهي على اتساع تكنيك « تيار السور ») الذي انتهجه « جيمس جويس » و « فرجينيا وولف » في العشرينات من هذا القرن . وإذا افحصنا حولنا بحثا عن الروائيين التجريبيين في إنجلترا المعاصرة فلن نجد سوى حفنة تعد على الأصابع من بينهم « صامويل بيكيت » و « فليب تويش » ، و « إيريس ميردوك » ، و « وليم جولنج » . فالرواية الإنجليزية المعاصرة من ناحية الشكل قد تخلصت بصفة تكاد تكون قاطبة ونهائية من « تيار السور » ، وعادت بالرواية الى اساليب الانشاء التقليدية كما كانت متبعة في العصر اليكتوري ، أي أنها عادت بها الى ما قبل « فرجينيا وولف » ، و « جيمس جويس » . ان ما يلعب اليه « كيث أولسوب » في كتابه « الأوامر العشرة الفاضية » من ان واحد ان الكتاب الإنجليزي المعاصر في يجرؤ في يومنا الراهن ان يستخدم تكنيك « تيار السور » خفية ان يهتم باتباع أسلوب في السرد الروائي عتيق ففى عليه الدهر امر لا يرقى اليه الشك . ومن بين الروائيين الذين انصرفوا عن التجريب واتجهوا نحو التقليد « س . ب . ستو » ، و « آنجوس ويلسون » ، و « جون وين » ، و « كنجس اميس » ، و « جوين برين » ، و « وليم كوبر » ، و « فليب لاركين » الخ ..

نموذج من التجريب

يمكننا ان نعتبر « رواية الاسكتندية » التي كتبها « لورنس ديرل » نموذجا من نماذج التجريب في الرواية الإنجليزية المعاصرة . فالرواية تتناول في مجملها - كما يقول « ديرل » نفسه - مشكلة « شخصية » الانسان ، بل أنها تثير الشك في وجود مثل هذه الشخصية أصلا ، فهي لا تبدو ان تكون وهما يتسجس الفصال . ويرى « ديرل » ان شخصية الانسان كثرء ثابت متعدد امر لا وجود له ، وأنها في حقيقة الحال ، لا تخرج من كونها مجموعة متنافرة من وجهات النظر المتباينة . ويطلق « ديرل » على شخصية الانسان وما يجرى له في حياته من أحداث ميذا يطلق عليه : « ميذا ما هو غير محدد » . ويقضى هذا الميذا بغيث الاعتقاد بأن للشخصية الانسانية وجهين واجسدا . تابعا يمكن التفرع عليه : -فالشخصية الانسان عدة وجوه تتميز بطبيعة الحال وفقا لكان الناظر

اليها . ويذكر « ديرل » أنه يعبر في روايته عن هذه النسبية ، وأنه يتوصل الى ذلك بالشخصيات بدلا من الأرقام التي يستخدمها علماء الرياضة .

نموذج آخر للتجريب

بالرغم من ان رواية « إيريس ميردوك » « حصن من الرمال » رواية واقعية وتقليدية مائة في المائة ، فان أعمال هذه الكاتبة الأخرى تشير بما لا يدع مجالا للشك الى تأثرها بالرمزية من ناحية وبالوجودية من ناحية أخرى . وتتعالج « إيريس ميردوك » في رواياتها موضوعا واحد لا يتفرع هو موضوع الحب الذي يصدم القارئ بفرابة اطواره . وتستخدم هذه الرواية التكنيك السوربالي في بعض المواضع من روايتها « تحت الشبكة » . ولكن هذا التكنيك السوربالي يتضح لنا بصورة أكثر وضوحا وجلاء في روايتها « الهروب من الساحر » التي تدور حول رموز غامضة يختلج النقاد في تفسيرها . وتقع أحداث هذه الرواية في جو من الغموض والخرابة معا . وفيها يبدو كل شيء وقد مسته مسة من السحر ، كما أن قانون السبب والنتيجة يظل فيها تماما . ومما يدلنا على مبلغ الغموض الذي يكتنفها ان النقاد متقسمون فيما بينهم بعدد شخصياتها الأساسية .

جيسل التجسس

لنا نعرف على وجه التحديد كيف بدأ ما اصطلحت الصحافة على تسميته بـ « مدرسة الغضب » في إنجلترا المعاصرة ، ويسوق بعض النقاد ثلاث نظريات تفسر نشأة هذه المدرسة الأدبية . وتلعب أولى هذه النظريات الى أن « كولين ويلسون » هو أول من أرسى أسس هذه المدرسة عندما أصدر كتابه المعروف « الغريب » الذي جعل منه مؤلفه رمزا لنفسه ولجيله من المفكرين الشباب . ويرى كتاب « الغريب » صورة المفكر الإنجليزي الشاب الذي يعيش في وحدة موحدة ويشعر بالارادة الاجتماعية . ومما ثبت كقوة ظهور مدرسة أدبية غامضة في أذهان الناس أنه سبقت صدور كتاب « الغريب » دعاية سرت سريان النار في الشميم مقادحا ان مؤلف « الغريب » الشاب قد بدأ حياته بفصل الطباق ، وأنه كان يعيش في خيمة فردية في الخلاه على أرض « هاستيد هيث » وتلعب النظرية الثانية الى ان الاذاعي الشهير « دودو وايات » هو أول شاب غامض يفتح اللبنة الأولى في صرح الغضب الإنجليزي المعاصر . أما النظرية الثالثة فتسبب نشأة مدرسة الغضب في شخصية « جيمي بودري » بطل مسرحية « جون أوزبورن » المعروفة « النظر الى الوراء في غيب » ، وهو شاب وصفه أحد النقاد بأنه لا يتكلم بل يرمي . وهو ساخط كل الانسخط يصعب جام غصبه على شتى المؤسسات الإنجليزية ، فالنظام الملكي في نظره لا يبدو ان يكون مهزلة تدعو الى السخرية . كما ان الكنيسة لا تبدو ان تكون زيفا يبعث على الاستهزاء . ومما زاد من رسوم فكرة الشباب الغامض في أذهان عامة

فرس التعليم الجاني لم لا تستفيد من هذه المواهب . والفريب في الأمر أن هذا الجيل الجديد الذي حظي بنصيبه من التعليم والحياة بسبب مبدأ تكافؤ الفرص يظهر تحمسا قاترا القضية الاشتراكية . فهو قبل كل شيء ووقوف كل شيء يطلب لنفسه مكانا تحت الشمس . ولا شك أن تفشي هذه الروح التفضيلية بين الشباب الفاضل هو الذي حمل « سورمست موم » على النظر الى معظم أبناء هذا الجيل على أنهم شرذمة من الشباب الطامع الأثافي الذي لا أخلاق له .

جيل البيتس

ويقابل جيل « البنجر » الانجليزي جيل « البيتس » الأمريكي الذي نشأ اول ما نشأ في مدينة «سان فرانسيسكو» ثم انتشر بعد ذلك في انحاء الولايات المتحدة . ويتميز هذا الجيل الأمريكي بالانحلال الخلقي ، والانحراف في ممارسة الجنس وادمان المخدرات والانشغال بالفنم موسيقى الجاز . ومن لم يتفتح لنا أن جيل الشباب الفاضل في إنجلترا الماصرة الذي يتميز بجديته ولبسده مع النفس يختلف اختلافا جوهريا من جيل « البيتس » الأمريكي الذي يفرق نفسه في شجوات الجسد حتى اذنيه ، بالرغم من تمرد كل من الجيلين على مجتمعهما ، احسبا بالفرقة . فجيل الشباب الفاضل الانجليزي يميل الى البناء أكثر بكثير من جيل « البيتس » ، كما أنه يرغب في الاشتراك في المجتمع اشتراكا عضويا في حين أن جيل « البيتس » يقتنع بأن يعيش لساعته في مجون واستهتار ، يدافع من كل طريق يصمه المجتمع ويدلعه بالمصار .

الثورة والفضب

ومعما كان الأمر ، فإنه يتضح لنا من دراسة الرواية الانجليزية الماصرة أن الشباب الفاضل قد يكون ساعطا على بعض الأوضاع الاجتماعية . ولكن سقطه لا ينبغي أن يعطينا عن الكثير من مظاهر معالقلته الفكرية . ويدعو إلى هذا الى أن أؤكد أن الفضب لم يعرف طريقه بعد الى الرواية الانجليزية الماصرة . وأن حكاية الجيل الفاضل لا تدعو أن تكون أسطورة روجت لها الصحافة . صحيح أن أدب الشباب الفاضل يتضمن اعتراضا من جانبهم على بعض المظاهر الاجتماعية الفاسدة كالأعداء والزيف الاجتماعي وخطب رجال السياسة الانجليزية الزائنة التي تستغل براعة الشباب وتحمسه ومثاليته . ولكن ههنا الاعتراض لا يقضي الثورة أو الفضب بحال من الأحوال . ومن مظاهر محافظة الجيل الفاضل الفكرية أنهم يرفضون الالتزام الاجتماعي تشككا من جانبهم في جميع « الطويات » ، كما أن انصرافهم من التجريب وعدم عنايتهم بالشكل والأسلوب من الناحية الأدبية ، وميلهم الى الأسلوب التقليدي في السرد الروائي كما كان متعبا في القرنين التاسع عشر والثامن عشر دلائل تشير الى المحافظة الفكرية والأدبية أكثر مما تتم من الثورة والفضب .

في ميسيس عوض

الناس أن « أميس » أصبغر في تلك الفترة ووايته « جيم المحطوف » . تدور هذه الرواية حول شاب اسمه « جيم » يباشر التدريس في إحدى جامعات الأقاليم الانجليزية . ويضم « جيم » بالكلل والأثانية . ولكنه يتمتع بفصيلة تجعلنا ننسى كل زوائله . وتتلخص فضيلته في أماته الفكرية .

وسواء كان « كولين ويلسون » أو « ودر ويات » أو « جون أوزبورن » هو مؤسس مدرسة الفضب ، فالذي بمنينا في هذا القام أن نتبع جذورها الفكرية في الثرية الانجليزية من ناحية ، وأن نتتبع المقابل الأدبي لهذه المدرسة في أمريكا من ناحية أخرى . بدأت حركة الشباب الفاضل في إنجلترا الماصرة أثناء الحرب العالمية الثانية ،



ج . أوزبورن

وتكونت من جيل من الشباب أطلق عليه التقاد « جيل البنجر » . وأهم ما يميز هذا الجيل احساسه بالفرقة من مجتمعه وأنه طريق هذا المجتمع . والسبب في تسمية هذا الجيل بـ « جيل البنجر » أن الأفراد كانوا يعملون أثناء الحرب العالمية الثانية في جمع محصول « البنجر » لمدة بضعة أسابيع ويتقاضون على عملهم هذا أجورا كبيرة مرفضة يعيشون عليها طوال العام في كسل وتهالك على الملأ . والأمر الذي يوضح لنا تكاسل هذا الجيل أن أحد المنتمين إليه - وهو نفسه من الثقات في الأدب الروي - ظل راكدا في فراشه لا يمارحه سبعة شهور متصلة وأنه كان يعيش طوال هذه الفترة على القبول وشرب اللبن الذي لم يكن يدفع لئنه . بل لقد بلغ به الكسل مبلغا جعله يترك زجايات اللبن الفارغة تتراكم من حوله في أكوام دون أن يمتي بترتيبها أو التخلص منها . ومما قيل في حق « جيسيل البنجر » فإنه لا مناس من الاعتراف باحتلاله بالتقاليد الى أيدي الحدود . وتمض « جيل البنجر » بعد الحرب العالمية الثانية عن جيل جديد يعرف بـ « جيل الشباب الفاضل » ، يختلف عن « جيل البنجر » في نزعه البيورنانية المتزعة وتضييق الضيق على النفس وشهواتها . ولكنه يتفق معه في التمرد على مجتمعه . فـ « جيل الشباب الفاضل » في إنجلترا الماصرة الذي يتحدر من « جيل البنجر » يصيب سقطه على « دولة الرفاهية » لأنها تطور مواهبه بأن توفر أمامه



بحسروف بارزة وعريضة كتب
شارلي شابلين اسمه في تاريخ السينما
وفي تاريخ فن الكوميديا ، ولعل قناقا
سينمائيا لم يحظ بحب المسالين
وتقديره مثلما حدث مع شابلين ،
وليس هذا الحب ولا ذلك التقدير
من المظاهر المصاحبة لشهرة النجوم ،
فشابلين ليس نجما من ذلك الطراز
الأمريكي الذي ترسم له الدعاية مظاهر
الحب والتقدير ، بل لقد كانت
الدعاية الأمريكية دائما موجهة ضده
وضد فنه وفكره ، ولكنه نال ما ناله
لفنه المتقدم وفكره الإنساني ومواقفه
التي لم تتزل قلقت عمه يدور في
العالم .

نتارلى نتابلن فنان دافع عن الحرية

وقد ولد شابلين في ١٦ من أبريل
عام ١٨٨٩ ، فهو يتم هذا العام ربيع
التاسع بعد السبعين ، وليس الربيع
هنا كلمة احتلتنا قولها ، فهو يعيش
حياته في ربيع دائم وحيوية متدفقة
هى صورة من صور فكره المتجدد وفنه
الخيلاق وإيمانه العميق بقسوة
الإنسان .

وماض شابلين طفولة بالسة وشقية ،
ففى أحد أحياء لندن الفقيرة كان
مولده وسماه ، فى أسرة تعاني الفقر
والانفصال ، إذ انفصل والداه وكانا
بمملان بالتمثيل وزوج والده
السكر بمسدا عن شارلى الصغير
والأم وولدها سيبلى من فوجبا
الأول .

وتحت ضغط الحاجة دخل ثلاثين
أحد الملاجئ ، وكانت الأم مرهقة
الاحساس شديدة القلق على مصير
ولدها ، لذا سرعان ما أصابها حس
من الجنون فألحقت بأحدى المستشفيات
وظلت تعالدها نوبات الجنون الى أن
ماتت فى هوليد حيث كان شارلى فى
قمة نجاحه .

وعندما ترك الطفلان اللجأ ذهبا
الى والدهما الذى لم يلبث أن مات
وتركهما يواجهان العالم دون علم
أو مال ، وتشر شارلى الصغير وتدرس
بجميع الأعمال من بائع الصحف الى
سبى لملاق ، ورغم الضحك والمزاح



كثيرة أحب أن أقوم بها . وبالإضافة إلى ما عتسدى من مسيرات يوهات سينمائية تحتاج أن تستكمل فالتى أود لو أكتب مسرحية وأؤبرا إذا سمح الوقت » .

الصلوك

في الثاني من فبراير عام ١٩١٤ دخل شارلى شابلن إلى الاستديو للمرة الأولى تنفيذا لمقدمه مع شركة الكاينتون التى يملكها المخرج ماك سينيت ، وبعد أيام من العمل أم أول أفلامه « أكل العيش » .

وكانت الأفلام وخاصة الكوميديا في ذلك الحين تتراوح في زمنها بين ١٥ و ٢٠ دقيقة ، ويقول شابلن في مذكراته أن الأفلام الكاينتون « كان نادرا أن تستغرق أكثر من أسبوع » ، وكان كل ممثل يثبت على نمط معين يكرره في جميع الأفلام ، فالكوميديا السينمائية لم تكن قد ارتفعت بعد من المستوى التجارى الرخيص ، ويعتبر شابلن أول فنان سينمائي في تاريخ الكوميديا السينمائية ، فهو الذى وضع حجر الأساس لتكون هذه الكوميديا فنا أسوة بغير الكوميديا المسرحية والأدبية .

وكان أول ما فعله شابلن في هذا السبيل أن اختار الصلوك ليكون نمطه الذى مثله في جميع أفلامه الصامتة ، وقد وصفه لمخرجه سينيت قائلا : ' أنه « رجسلى ذو جوانب متعددة ، فهو أفاق ومهذب وشاعر وحالم ، وهو وحيد في الحياة ، ولكنه يأمل في أن يحب ويفهم ، وهو يستطيع أن يوجهك بأنه عالم أو موسيقى أو دوق أو لاعب بولو ، ومع ذلك فهو لا يتصف من التقاط أعقاب السجائر أو خلف الطلوى من الأطفال ، ومن الممكن بالطبع إذا اقتضت الظروف أن يفرب امرأة « بالشلوت » ولكنه لا يفعل هذا إلا في أقمى حالات غشبه » . وقد اختلف النقاد والباحثون في مصدر هذا الصلوك ، فـ جوجور ساندول يرى أنه مستمد من المشغل الكوميدي ماكس لاندر ، بينما يرى آخرون أنه من وحى أحد الراد فرقة

به وتماثل معه على المعمل في هوليد .

ونجح شارلى ، وظل نجحه في صمود حتى بلغ اللبوة ، ولكنه لم يستطع الاستقرار في حياته الخاصة إلا في عام ١٩٤٢ عندما تزوج للمرة الرابعة من أونا أونيل ابنة الكاتب المسرحى الكبير يوجين أونيل ، ورغم فارق السن بينهما عاشا حياة أسطورية وأضافا إلى ولديه من

إلا أن صغرتا ما أن شب من الطوق حتى أحب ، وانطلقت روحه مع هينى كيلي في الحداائق العامة ، وصار يومه موزعا بينها وبين عمله على المسرح وفي المواخير يسفك السكرارى بفكاهاته وتوادره وبين كتاب يقرؤه في صمت الليل لعله يلحق ما فاته من العلم والتعليم . وذات يوم انظر شارلى حبيبته ، ولكنها لم تات أبدا ، وبعد سنوات



مع كلم بلوم في أضواء المسرح

زوجته الثانية سبعة آخرين يعيشون جميعا في سويسرا حيث هاجر شابلن من الولايات المتحدة عام ١٩٥١ لما استعالت الحياة في ظل الارهاب المكارثى الذى ساءط عليه بسبب مواقفه الفكرية وتنديده بالراسمالية . وفي نهاية مذكراته كتب شابلن « اننى ما أزال بالغ الطموح ، ولن احزل على الإطلاق ، فهناك أعمال

علم انها كانت قد ماتت ، وكان اخوه سيدنى يعمل في فرقة فسر كارتو المسرحية الهزلية وعندما اقترح على كارتو أن يعمل شارلى معهم قبل هذا على مضض . واتاح عمل شارلى بهذه الفرقة أن يسافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩١٠ ثم عام ١٩١٢ ، وفي الرحلة الثانية شاهده المخرج السينمائي ماك سينيت فلم يحب

كارنو المرحية ، هذا بينما يؤكد شابلن أنه كان من وحى اللحظة في البلاوة ، وأيا كان مصدر هذا النمط الأبعد فلا شك أن القفل الأول والجوهري في تكوينه يعود إلى شابلن .

وتكون ملابس الصعلوك من بنطلون واسع وثقبة سوداء عالية ومكورة وسترة قصيرة باهتة ، وحذاء ضخم ملتوى ، إلى جانب العصا والترقيعات المتناثرة هنا وهناك وحركة السير المنفردة التي وهبها إياها مبدعه العظيم .

ومن خلال الصعلوك استطاع شابلن أن يجسد مفهومه في الكوميديا، فالكوميديا عنده لا تهدف إلى الضحك في ذاته ، وإنما تتجاوزها إلى معنى ينبعث من خلال هذا الضحك ، فنحن عندما نضحك من التناقضات التي يقع فيها الصعلوك نذكر في نفس الوقت ما وراء هذه التناقضات من جوانب مظلمة في الواقع يدفعونا شابلن إلى تبيرها بالسخرية منها ، فالصعلوك هو الإنسان العادي في مجتمع مقعد، هي البرادة الإنسانية الفقودة يعكسها من خلال هيئة الحزينتين وتلبه اللون كرشوتي النقي ، ولهذا فكوميديا شابلن ليست كوميديا خالصة وإنما هي مزيج من الكوميديا والتراجيديا ، هي كوميديا أسبائه . تصحكتنا حتى نفرك في موهنا فلا نمرى أهى ندوع الفرح ام ندوع الألم .

وما أن عرضت الأفلام الأولى لصعلوك شابلن حتى دوى نجاحه في العالم أجمع وفي السنة الأولى لملمه في السينما أتم شابلن ٣٥ فيلما لشركة الكايسون ثم في العام التالي ١٤ فيلما لشركة آسبياني ثم في عام ١٩١٧ أتم ١٢ فيلما لشركة الموبال وفي العام الذي تلاه ثمانية أفلام لشركة فرست ناشيونال ، ومن هذه الأفلام « المتشرد » ، « كارمن » ، « المهاجر » ، « حبيسة كلب » ، « كتفا سلاح » ، « الطبقة العاطلة » ، « أفلام » ، و « الحاج » .

وقد أدرك شابلن مبكرا أن سيطرة الإنتاج التجاري سوف تصوقه من تحقيق الكوميديا التي يريد بها . فما أن صار اسمه «**أمرأة تجارية مسجلة**» حتى استغل هذا ليقوم بكتابة أفلامه وأخراجها بنفسه ، وكان فيلمه «**سجين الكظر**» هو بداية هذه الخطوة التي تمتد الأساس الأول لتنهجه الفني .

وفي عام ١٩١٩ ولكن يكتمل لفناننا السيطرة التامة على عمله أسس مع دوجلاس فيربانكس الاب وماري بيكفورد ودافيد وارنك جريفيت شركة الفنانين المتحدين ، وبدأ العمل لها عام ١٩٢٢ فأخرج الفيلم المأسوي الوحيد بين أفلامه ، والفيلم الوحيد أيضا الذي لم يشترك في تمثيله وهو «**أمرأة من باريس**» ، ومنذ عرض هذا الفيلم بدأ التحدي الأمريكي لشابلن الذي لم يكف حتى يومنا هذا ، وهو التحدي القائم أساسا ضد روح شابلن ذات النزعة الإنسانية المروجة بسخرية عميقة من تناقضات الحياة وبخاصة تناقضات المجتمع الأمريكي ونظامه الرأسمالي .

وبعد «**أمرأة من باريس**» أخرج أفلامه «**البحث عن الذهب**» ١٩٢٥ ، «**السيرة**» ١٩٢٨ ، «**أصصواء المدينة**» ١٩٣١ ، وكان آخر أفلامه الصامتة ليمه «**العصر الحديدي**» ١٩٣٦ ، «**ألدويكتاتور العظيم**» ١٩٤٠ ، «**مسيو فردو**» ١٩٤٧ ، «**أضواء المسرح**» ١٩٥٠ ثم «**ملك في نيويورك**» الذي أخرجه في لندن عام ١٩٥٧ و «**كونيسه من هونج كونج**» الذي أخرجه في لندن أيضا خلال العام الماضي وهو أول أفلامه بالألوان .

المنهج الفني

يقول شابلن عن بداية عمله بالأخراج «**كانت قواعد الإخراج بسيطة في تلك الأيام ، فما على إلا أن أعرف يميني من يساري من أجل الدخول والخروج ، فإذا خرج الإنسان من اليمين في أحد المناظر**

دخل من اليسار في المنظر التالي ، وإذا خرج بوجهه إلى الكاميرا دخل في المنظر التالي بظهره إليها ، وهي قواعد كانت بالطبع أولية جدا » . وإذا كانت هذه هي قواعد الأخراج في أفلام شابلن الأولى ، فإن هذه القواعد لم تلبث أن تطورت حتى أنها لم تعد قواعد بل فنا خلقا ، فقد استفاد شابلن من المونتاج الناشئ في ذلك الحين ، وبعد أن كانت حيلة الكوميديا سينمائية تماما لاعتادها على اللقطة الصامتة ولكنها تصلح للمسرح أيضا وخاصة مسرح التمثيل الصامت مارت هذه الحيل بفضل سيطرته على الفيلم لا تصلح للعرض على المسرح ومن ثم يقول منهجه الفني باستخدام المونتاج وبشريك الكاميرا واختيار زوايا التصوير إلى جانب التكوين والأداء التمثيلي وعناصر اللغة السينمائية الأخرى .

ويعتمد شابلن كما يقول **جيريسون على « تراكب الفكاهة بعد الفكاهة**



شارلي الصعلوك

دون مراعاة للمنطق ، وذلك فانه يبرر الضحك الشديد لدى المتفرجين كما أنه يتظاهر بأن له إتياع الباليه تماما ، وشابلن يبلغ دائما قمة عظمته حين يقترب من الباليه » .

وعندما نطق الفيلم عام ١٩٣٧ وقف شابلن ضد ما أسماه «**بنقي الحميم**» وقال «**إن السينما الناطقة تحطم أقدم فنون المسامح وأعلى**

عن شاعرة شابلن الصامتة والموسيقية صوته البشرى والانسانى .

فشابلين في تكره مثالى النزعة حقاً ، ولكنها مثالية منطوية لها القدرة على اتخاذ الواقف التقدمية، فهو لم يكتف خلال الحرب الثانية بادانة هتلر في فيلمه ، بل ووجهه خطيباً الى الرئيس روزفلت في ٢٢ من يوليو عام ١٩٤٢ بشاخذه فتح جبهة ثانية ضد النازية ، كما وقف ضد محاكمة مكاريى للموسيقار الالمانى هانز ايسلر الذى ناء هتلر وذلك في حملة اشترك فيها مع بكاسو واراچون وبارو وجوفيه .

ووقف شابلين الى جانب غاندى ونهرو في كفاحهما من أجل استقلال الهند ، وفي عام ١٩٥٦ كان موقفه من العدوان على بوروسيد خير نموذج للموقف التقدمي ، فقد اعلن حينئذ بان « واجب ادياب الصالح وكتابه اليوم هو الكتابة عن الكفاح الشعبى المسلح في مصر ، وان هسذه المهمة ليست مهمة ادياب مصر وحدهم بل هي ايضاً واجب الادباء والكتاب الشرفاء في العالم كله » و ان مصر الاستعمار حتما الى زوال ، انه لا يبنى سياسته على أسس علمية ، ولذلك يعتقد المستعمرون اليوم ان هزيمة الشعوب لا تتحيل عليهم ، ان نواعد الاستعمار العسكرية كاسرائيل وغيرها ستلقى جميعاً بارادة الشعوب و « ان الدولة التى يتوهم كيانها على دعوة عنصرية دينية لا يمكن لها ان تعيش ولا يمكن لها البقاء ، لقد اقام الاستعمار اسرائيل لتصبح قاعدة له في الشرق الأوسط ، يضر منها شعوب هذه المنطقة كلما ارادت الثورة عليه او الاستقلال منه » .

مهم في يد

وقد مير شابلين بهذه الكلمات تعبيراً واضحاً عن مثاليته الفكرية فالمقدمة الواضحة في افلامه هي « التسامح والتفهم والصبر والرحمة والشفقة والمودة بين البشر وهى من فتحات الدماء المسيحية » كما يقول كامل التلمسانى في كتابه الديدع « عزى شاولى » الذى صدر عام ١٩٥٨ .

وهذا الموقف الفكرى هو الذى جعله يقف في فيلمه المصير الحديث « موقف الفوضى المطلقى وقد امتزجت كراهيته للالات الرأسمالية والتنظيم الرأسمالى بكرهية الفوضى لكل الآلات والتنظيم بوجه عام ، والحل الوحيد الذى يقدمه لنا شابلين هو دعوة للشجاعة الشخصية، ومثل هذا الانجاه الى الشجاعة المطلقة ليست له أهمية تذكر « على حد تعبير جريسون .

ويقدم سيرجى ايزنشتين تحليلاً عميقاً لفكر شابلين فيقول ان « القدرة على الرؤية يعنى طلل هى العلامة المميزة للفرد التى لا يمكن تقليدها ، والتى يمتلكها شابلين وحده » و « تعتبر القفزة الى روح الطفولة بالنسبة لشابلين نفسه وسيلة للهروب النفسى من قيود العالم المنظم الربط المصوب المحيط به ، وليس هذا بالشيء الكثير ، مجرد مسكن ، ولكن ذلك هو ما يستطيعه بما يملك من امكانيات » ، لم يستطرد في حديثه الى الديكتاتور العظيم « كان الاحتجاج في افلامه الفكاهية القصيرة وفي فيلم « الفلام » موجهاً ضد تقسيم العالم الى طيبين وشرار ، فعمل كابوس الغاشية الفارق في الدماء شابلين على أن يرفع صوته ضد هذا النتاج الكريه للرجعية الرأسمالية ، اى ضد الغاشية ، وعند هذه اللحظة يصير

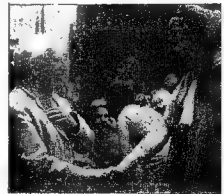
التشكيل الصامت ، انها تضسد جمال الصمت العظيم » .

وبالعمل وقف شابلين ضد موجة الافلام الناطقة التى اجتاحت السينما في ذلك الحين دون استخدام فنى للصوت واخرج « أضواء المدينة » صامتاً ، ولكنه قام بتأليف الموسيقى له فكان هذا امتزافاً فنياً منه بقيمة الصوت ، ولم يلبث وهو الفنان المتقدم في فكره ان آمن بأهمية استغلال هذه الامكانية الخطيرة في الفيلم ولكنه أعلن في نفس الوقت نهاية صمليه فان اول كلمة ينطقها كما قال في مذكراته « كانت كفيلة بأن تحوله على الفور الى شخص آخر ، فالمادة الخام التى ولدت منها مادة خرساء كتيابه » .

فكر مثالى ولكن !

ارسلت لجنة النشاط المبادئ لامريكا برقية استعدها لشابلين فارسل اليها يقول « اتنى لست شيوعياً ، ولم يحدث ان انضممت الى اى حزب او منظمة في حياتي ، وانا من اولئك الذين تسموهم دعاة السلام وأمل ألا يهايفكم هذا » .

وعندما سألوه لم لا تنجس بالجنسية الامريكية قال « لست ارى داعياً الى تغيير جنسيتي ، فانا اعتبر نفسى مواطناً عالمياً » .



احد صوره له

سند باد التتاع الحديث



ببهاء هذه القضية غير علم التوفيق
الفنى الذى حالف كثيرا من الأعمال
التي زعمت العمل تحت لواء الواقعية
الاشتراكية . وقد أسأت الصبغات
الفنية غير الناضجة الى الاجساد
بكامله . وديوان الشاعر نجيب سرود
يعمل باخلاص تحت هذا الشعار
ويواجهنا من البداية بدموته الصارمة
الى الالتزام :

السمع حشرة الاشياء

يثبون من قسوة العاصفة

وقد لمحتهم رياح السموم

واجلس كالطفل احصى النجوم

بل انه يجهر بالقول بان العالم فوق

الشعر والشعراء :

العالم فوق الشعراء

فيلعل الشعر الى العالم

او للنصمت

الشاعر اذن شديد الالتزام
والاحساس بوطنه ومجتمعه . وليس
فحة شك في ان الشاعر يملك امكانيات
شاعر جيد ولكن احساسه بشرف
قصته ووضوح رؤيته واهتمامه
بالشعر كقطعة لآله وبسبيله لتأكيد

تأخر صدور هذا الديوان
(التراجيديا الاسطورية) للشاعر
نجيب سرود عشر سنوات كاملة من
مؤمده ، ومع ان الشعر لا يتقن أبدا
بحركة مقارب السنوات الا ان الديوان
يؤكد لونا من الاحساس بمدى التوافق
الزمنى . ان عمل شاعر ما يكتسب
اهميته من درجته الفنية أولا ، ومن
توضيحه لحقيقة الشاعر ثانيا ، ومن
دوره في الاطار الاساسي لحركة الشعر

بصورة شاملة . والديوان يثير فجأة
هذا المذاق الحار والحاد الذي تميزت
به المدرسة الواقعية الاشتراكية والتي
تمتد بمصرها الذهبى في اواسط
الخمسينات وهو حافل بأصق
النماذج تمثيلا لهذا الاتجاه . واذا
كانت هذه الفترة قد حفلت بانتهاكات
صارخة لقواعد الفن فقد طرحت عددا
من القضايا ، وأثارت الكثير من
التفاصيل الفنية ، وهاجت بسلاجة
أحيانا وعمق أحيانا أخرى ولكن
بحماس دائم جزئيات حياتنا ومشكلاتنا

الاجتماعية والسياسية والفكرية .
ومن اهم القضايا التي وجدت الساحة
فنيا وتقديرا من هذه المدرسة قضية
الالتزام ، وقد كان رنغ هذا الشعار
كنميا عظيما للأدباء العربى ولم يذهب



ففي البحار والهضاب من كنوز كفافة البشر فما لنا جياح

وكالسندباد القديم تراوده أحلام
السياحة في البحار البعيدة هريا من
الجحيم ويحنا من عالم يفيض بالكنوز
والثمار والحبيب وليس به قيود
تمسك أيدي البشر ، وليكن خلاصا
ذاتيا خاصا :

يموت من يموت ويغرق الذين يغرقون فتوح لا يلوح مرتين وأنا الخلاص للذين يركبون «

وكاد أن يمتنق خلاصه وحده
عقيدة للنجاة ولكن الطيور المائلة
علمته أن يعود للوطن ليبدأ فحصة
خلاص الوطن كله ، وهنا يلجأ
الشاعر إلى الرمزية فيستمر من عالم
الطيور كحكاية تصور عظمه بقيام الثورة
والنقضاء على الفساد والبلى، وتحرير
رقاب البشر من الغريبان ، وبقيام
الثورة وتحقق الخلاص تنتهي حكاية
السندباد ، وقد ورد كثير من التناقل
التحذير من أن استخدام هذا الرمز
يهدد الشعر الحديث بالجمود ،
والحقيقة أنه يمكن النظر إلى الظاهرة
على أنها دلالة المرض والتوقف ،
وكذلك النظر إليها على أنها تعبير من
بنيء أصيل يؤكد وجوده عند كثير من
الشعراء وهذا خاضع لمزاج الناقد
وقدرته على الاعتاطب مع النمذاج
الطليقة ، والسندباد رمز استعاره
واستفاد منه عدد من كبار شعراء
المدرسة الحديثة مثل بدر شاكر
السيب والخليل حاوي وما تزال الحركة
ماضية في اكتشاف المزيد من الرموز،
ولمسلسل السر الحقيقي وراء ظاهرة
السندباد أن هذه الحركة الشعرية
الحديثة وهي على أبواب الكشف عن
عوالم جديدة في مجال الرؤية الشعرية
والإنسانية والفكرية كانت بحاجة
إلى رمز غياض بايعاداته لكي يحمل
شوقها العظيم للكشف والتمسرة ،
وإذا أضفنا إلى هذا أن السندباد
'أنتا بعثت من حقيقته في الوقت الذي
بحث فيه عن حقيقة العالم ' أمكننا

وتوضيح التزاوم وليس لأن هذا
الشعر حقيقته هو كشاعر أولا كل
هذا ابتعد به عن الأداء الفني الناضج،
وإذا كان هناك مضمون إنساني عظيم
أوحى للشاعر بالاستهانة ببناء
قصيدته ، فإن هذا المضمون وحده لن
يقنع أحدا حتى بمجرد وجوده ، ولعل
أهم خاصية 'فرضا هذا الالتزام
الموهو بنفسه هي هذه النبرة العالية
من التفاؤل والتي تبدو في أغلب
الأحيان كميدا صارم لابد أن يدخل
تكوين التجربة حتى لا تسقط في وحدة
التفاهل أو الضعف البرجوازي .
وهناك أيضا هذا الأداء المتأخر الذي
يلجأ إليه الشاعر عادة عندما تكون
درجة الفعل عظمية جدا . ولم تدخل
بعد مرحلة التفتية ولمس وسيلة
التعبير الشعرى في تسج من الصور
الناشجة وما هو الشاعر يصيح :

أنا ابن الشقاء

ربيب الزريبة والمصبة وفي قرىتي كلهم أشقياء

وفي الديوان ظاهرة واضحة كانت
وما زالت تعد لمحا من ملاحم الشعر
الحديث ألا وهي رمز السندباد
والسندباد في الأسطورة رحالة جريء
يركب البحار يحنا من الكنوز في جزر
اللؤلؤ والمرجان . ولكنه في ديوان
« التراجيديا الإنسانية » رحالة من
نوع جديد ، فهو سندباد برقي يوفل
في تأمل الواقع الذي يعيش فيه يحنا
من خلاص للإنسان ، والسندباد
الجديد رفقته هموم 'يومه وتامسة
حياته فيخرج إلى شاطئ 'التبحر
المريض ويخرج عقله في مغالبة الوجود
المصبة وتحويه الحرة ؟
وجيرته سبالة رؤى الوجود

تصور هذا الإصلاح الشعري الذي
يستوحى هذا الرمز ، فالشاعر
الحديث الذي أطال التفتي بأوجاهه
وغربته وغرابته أيضا يتأقلم شوقا
متصلا لمعرفة ذاته ووضعها الإنساني
وموقعه على خريطة العالم الحديث،
يل أن هذا الشوق هو حركة الذات
العربية كلها وهي تغتلك من أغلال
القيود وأحزان دهر طويل من الضعف
والهانة ، وقد حاولت المدرسة
الرومانسية أن تبحت من حقيقة هذه
الذات في مواجهة تصميم الكلاسيكية
وكان على شعراء المدرسة الحديثة
أن يتنموا هذا الكشف ويرفعوا به إلى
فترهم التاريخية ، فالسندباد إذن
هو فاتحة وهي جديد وشوق جديد
ويبحث من النفس والعالم معا ومن
هنا تعددت الرموز وانتشرت عند
جميع الشعراء على اختلاف رموزهم
ابتداء من أوديسيوس إلى مهبأ
الدمشقي ، والولع بالمرقة من أهم
الناصر الشعرية في هذا الديوان
يقول في قصيدته « هفتنا دعوى » ،

صديقتي دلفت للحياة كالتيهم

وأنتي وحيد

أبني في التراب

وأبني التراب

لم يبدأ السؤال :

أسأل البشر :

فقال ذو المعامة الكبيرة الرزين

والفج الجواب

« حياتنا غرور

ورينا القدر »

وقال ذو الكتاب والدواء والظلم :

« حياتنا كتاب

مظلمم العروق

ويواصل الشاعر السؤال ديوباميل

طلقى الاجابات التى لا تشفى له ظما
حتى ينظر بالجواب الذى يرضيه :

نعيش فى البتين

كرحلة الضياء فى الشموع

نعيش فى الجموع »

ومن انجح المحاولات فى هذا الديوان
قصيدة « غرسة الزيتون » فهي بناء
شعري متماسك يقدم مضمونا انسانيا
يقطر حبا وتماطفا وهي تمثل بصديق
هذه الرؤية الانسانية التى اختارها
الشاعر لنفسه ، والقصيدة تدعو
الى تجاوز اللات بجلد المطام وتحقيق
النفع للجميع ، وهي تبدأ بداية
اخاذة محركه الحواس فى اتجاه شجيرة
الزيتون التى تشق طريقها فى الصخر :

انظريها

انظريها تغرق الصخر وتزنى

كاتبسة

غرسة الزيتون كالطفل نقاء ووسامة

كالشمى كالحب كالخلم الذى

يصدق مره

بعد أعوام من الطقم مره

وعندما تساله صاحبه :

ما زرعنا - فرحه الوعود - ان لم

نحيا

يجيب :

يا فتاتى

ليست المسألة انا لن نرى زيتونها

فهينا ما زرعناها انا سعداء

لم يختتم هذه القصيدة الجميلة

بهذا الشموخ العميق بتجاوز الذات

ومعاناة العالم

نحن لسنا ما جئنا

ما انا ما آتت الا ما زرعنا وسقينا

ورعينا

وهناك بعض القصائد ترتفع

بمضمونها الانساني العظيم الى المستوى

الفنى الناضج - ان هذا الديوان

حافل بكل ما كان الشعر الحديث فى

حاجة للتخلص منه ، وهو يحمل فى

نفس الوقت بذور كل ما هو فى حاجة

اليه ، وهو اذ يذكرنا بهذه المرحلة

من مراحل تطورها الفنى يؤكد من

جديد ضرورة الدعوة لئن لورى يلتزم

بقضية الانسان ، وينسج وفق انفسج

الاصول الفنية المعاصرة .

محمد ابراهيم أبو سنة

أهل فى جيل جديد

لبل ان نكلم من هذا الكتاب
يجدر بنا ان نعرف شيئا من كاتبيه .
هم ثلاثة من الشباب . صنع الله
ابراهيم وكمال القشش كتابا قصة
قصيرة وصنع الله له قصة تسمى تلك
الرائحة اثارث جدلا عند صدورها ..
اما ريموف سمعد لائلهما فهو كاتب
مصرح .

والاخذ ان هذا الكتاب - انسان
السد العالي - عبارة من مرجع أو
تسجيل لواقع صنع السد العالي ..
لدى قراءته تشم رائحة خرسانة
السد عند صيها وتسمع صلصلة
حديد التسليح عند قطعه وتسمع
قرنة البراميل الفارغة .. واصوات
الالات الضخمة والمخلاطات الخرسانية
وعربات النقل وتفجير الجبال ورائحة
الديناميت ، وترى وجوه أبناء بلدى
السراة التى لفحتها شمس أسوان
الحاتية ، التى احست بما للسد من

فائدة . كتابه يقولون « عندما نسجل
واقع ما فى مكان معين نأبى بعد يوم
فلا نرى لنا سجلتنا الا .. أو
معالم .. » .

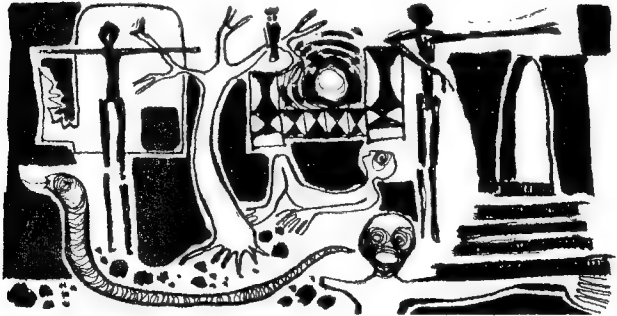
لماذا ؟ .. مرة .. حياة ..
مستقبل .. أمل .. أمل فى من ؟ ..
أمل فى السد رمز لارادة وعزم
وتصميم .. أمل فى حياة جديدة أمل
فى جيل جديد .. كل هذا يعسه
انسان السد العالي وصائلته .
يحب ان واجبا عليه ان يفعل هذا ..
ان يرضى ضميره .. ان يرضى الثورة
فيه .. ان يرضى وطنيته .. ان يرضى
مصر .. أبناء مصر .. ان يرضى
نفسه .. انسان السد العالي هو
الحب .. هو التمسكون .. هو
الاشتركية .. هذا الانسان الذى
يعمل لبل نهاد احسن ان عليه مسئولية
اسعاد اجيال كاملة ..

وانسان السد العالي (الروسى)
هو انسان السد العالي (المصرى)
الذى قطع آلاف الكيلوترات لياتى
من كيف وموسكو وستالينجراد
واحراش سيبيريا ليساندا اغشاء
الانسان فى فترة تاريخية .. نفس
الحب .. حب الحياة .. حب
الانسانية .. حب الرفاهية .. حب
الاجيال القادمة .. ولهاية الاجيال
الحاضرة . هى التى دفعت الانسان
الروصى الى ان يعمل ويكدح تحت
شمس أسوان من أجل اخيه المصرى ..
من أجل السلام والرخاء والأمن ..
بالكتاب استمرافعات لتسلاج من
العمال .. منهم من ترك كل شيء
وطوع .. منهم من ترك دراسته ..
منهم من اخترع اشياء وفرت على
الدولة علة صلبة .. منهم من
يراسل حبيبته ويزداد لها حبا ويبتنى
ان تأتى لتراه هنا فى موقع الشرف ..

الشاعر الحديث

في عالمنا المضطرب

من الشعراء من يواجهون الواقع مواجهة المتخاذلين امامه ، ومنهم من يواجهونه مواجهة المتجاوزين له . فالأولون يهربون من هذا الواقع من طريق خلق عوالم مثالية ينعمون فيها بالفرايس الوهمية التي تتمثل غالبا في الارتداد الى رؤى الماضي واطيافه ، وهذا ما يستتبع - بطبيعة الحال - التكويس الى الوراء . أما الآخرون فانهم يتطلعون كذلك الى خلق عوالم مثالية ، لكن هذه العوالم تتمثل في استشراف آفاق مستقبل انساني ينعم فيه البشر بدنيا جديدة تتخطى عثرات الواقع وتتجاوزه مبتعدة من نقائصه .



حسن توفيق

القصيدية دائماً - كما يقول الدكتور عز الدين اسماعيل - « أن تغير من موقفنا أزاء شيء بعينه أو تعدل هذا الموقف أو تثبت موقفنا مد اتخذناه . ولا يخرج هدف الشاعر نفسه من عمله الشعري إلى أكثر من هذه الغايات . والقصيدية الواحدة قادرة دائماً على أن تحقق هذه الغايات المختلفة بالنسبة للأفراد المختلفين فهي في الوقت الذي تغير فيه موقف بعض الأفراد تعدل من موقف بعضهم كما تؤكد موقف آخرين ، ووحيدة هذه الغايات المختلفة هي خلق نوع من الانسجام في الموقف الجماسي بطريقة غير مباشرة » .

ونحن نستطيع أن نتيين الدوافع والأسباب التي تجعل شعراءنا يختلفون - فيما بينهم - في رؤياهم الخاصة للعالم وفي مواجهتهم للواقع ، إذا نظرنا إلى الأطر الثقافية التي تنتمي إليها كل مجموعة منهم ، ثم نظرنا بعد ذلك إلى طبيعة أوضاعهم في إطار مجتمعاتهم التي يعيشون فيه متصارعين حيناً ، أو متوافقين حيناً آخر مع قيمه ومثله التي يؤمن بها بقية أفرادها .

الأطر الثقافية لشعرائنا

علينا قبل أن نتحدث عن الأطر الثقافية لشعرائنا الجدد ، أن نذكر أن هذه الأطر ليست جامدة على أوضاع ثابتة لا تحتمل التغير أو التعديل . وذلك لأمرين : **أولهما** - أن من سمات هذه الأطر المرونة وعدم التحديد القاطع ، فهذا هو الحال في مجال الفن والأدب ، على عكس ما نلاحظه في مجال العلم من تحديد قاطع بفصل بين الظواهر أو الأشياء التي يدرسها فصلاً دقيقاً

وحقيقة الحال تثبت أن الفريقين حين يخلقون عوالمهم المثالية هذه ، فانهم - في الوقت ذاته - إما يتعدون عن الواقع المادي الذي نألفه ، وكأنهم يقولون لنا : « هذا هو الواقع الذي نريده ، أما الواقع الذي تعيشون فيه أنتم فلا شأن لنا به !! » ووفقاً لهذا يرى ناولس أن الخطوة الأولى نحو تحليل الإبداع الفني ، سواء أكان إبداع قصيدة أم إبداع صورة أم كان غير ذلك ، هي الكشف عما شهده الشاعر من نقص في بيئته ، وكيف دفعه شعوره بهذا النقص إلى تفقد الحل الذي يرضيه . والحق أنه لكي يكون هذا الحل جديداً ومبتكراً ، فإننا نفترض - منذ البداية - أن يكون الشاعر على درجة كبيرة من الأصالة الفنية والصدق مع الذات ، لأن هذا يدفعه أولاً إلى أن يتخلص من تأثير الشعراء الذين كانوا يروون تعطشه الروحي في فجر حياته الفنية حين كان يدور في نطاق جاذبيتهم ، مقتنعاً بما قدموه من حلول ترضيهم - هم دون غيرهم - وتحقق لهم التوافق والتكامل . وحين يستطيع الشاعر أن يتخلص من هذا التأثير ، فإنه يتعد على عوالم هؤلاء الشعراء ، ثم يخوض بعد ذلك - خلال تطوره الدائم فنياً وفكرياً - سلسلة من الصراعات الشاقة مع قيم مجتمعه فيرفض منها ما يرفض ويقبل ما يقبل محاولاً بذلك أن يشكل لنفسه ملامح عالمها الخاص المتميز :

**قد كان العالم يكفيني
لكن فؤادي كان طموحاً
فخلقت لنفسى عالماً**

وعلى أساس وجود هذا العالم الخاص المتميز الذي يخلقه لنا الشاعر ، فإننا نتوقع من

لدرجة أن بعضهم يكتفى بهذا الزاد مما يجعله ي عزله عن التيارات المختلفة التي يروج بها عالمنا المضطرب . لهذا نجد الدكتور عز الدين اسماعيل يقرر في وضوح : « ان الشاعر المعاصر بحق لابد ان يكون مثقفاً بأوسع معاني الثقافة . وليس من احد ينكر ان من قدامى الشعراء أو النورسين خطاهم من ذلوا متعفين . ولعل أجمل ما نفعل به الان من الشعر القديم هو شعراء مثل هؤلاء . غير ان الغالب ان المثقفين من الشعراء المحدثين الذين يقتفون أثر القديم قد عزلوا شعرهم عن ثقافتهم » . وفضية عزل ثقافته الشاعر عن شعره نجدها واضحة عند مجاهد عبد المنعم مجاهد ، وهذا هو السبب في ادراج اسمه في نطاق هذا الإطار . فمن المعروف أن هذا الشاعر مثقف ثقافة فلسفية ، كما انه قارئ للوجودية ، بل ومترجم لبعض الأعمال الأدبية والفلسفية التي تنتمي الى الوجودية ، لكن هذه الثقافة لا تتضح في شعره على الإطلاق ، وبدلاً من هذا يتضح في شعره ظهور الموروث من شعرنا العربي إلى جانب تأثير الفولكلور الشعبي ، بحيث يبدو الأمر وكأن هناك انفصالاً تاماً بين ثقافة هذا الشاعر وبين شعره . لكن هذا الذي ذكرناه لا ينبغي أن يجعلنا نفعل أن هناك شعراء قليلون في نطاق هذا الإطار قد استطاعوا بصدق احساساتهم وأصالتهم الفنية أن يكشفوا عن وجوه التناقض العديدة الكامنة في روح هذا العصر . فكمثال نشأت ببرز تناقضات القرن العشرين التي يتمثل بعض منها في أن الناس « يموتون جوعاً في الهند » بينما يهلك الناس في أمريكا لأن الإنسان « قهر الأجواء » وغداً سيهبط فوق سطح القمر لكي يسيطر سلطانه عليه .

وهناك شعراء آخرون ممن ذكرناهم يحاولون أن يوسعوا من دائرة إطار الثقافة العربية هذا ، وعلى سبيل المثال فناننا نجد أن

مصنفنا إياها في نطاق آخر واضح المعالم والإبعاد . لهذا أرجو أن أوضح مد البدء به على خلاف مانجده في مجال العلم - فان الأطر الثقافية لشعرائنا تبدو متشابهة فيما بينها بوتاسخ قوية وروابط متينة ، على الرغم من أوجه الاختلاف العائمة بينها . وبالتالي فأننا اذا تحدثنا عن مجموعة من شعرائنا من خلال حديثنا عن احد معين يندرجون تحتها ، فان هذا لا يعنى - مطاعاً - ان شعراء هذه المجموعة - لهم او بعضهم - غير قابلين لان يندرجوا في الوقت ذاته داخل إطار آخر غير الذي تحدثنا عنه أولاً ، لهذا نستطيع أن نقول - مطمئنين - انه ليس « هناك ما يمنع من أن يكون الشاعر جامعاً بين الأطار الأول والثالث أو بين الأطار الثاني والرابع » من هذه الأطار .

ونأتهما - أن معظم شعرائنا الجدد مازالوا يعيشون بيننا ، نظراً لان دورات حياتهم لم تكتمل بعد ، وبطبيعة الحال فان العرض يكون مهياً - في هذه الحالة - أمامهم لان يخرجوا بشعرهم من إطار ثقافي معين ، ليدخلوا به في نطاق إطار آخر غيره ، أو لان يعدلوا تعديلاً طفيفاً أو كبيراً في طبيعة الأطر الثقافية نفسها . خاصة اذا لاحظنا أن الشعراء بخاصة والفنانين بوجه عام حين يعتنقون أيديولوجية معينة ويؤمنون بها دون غيرها من الأيديولوجيات ، فان ما يدفعهم الى ذلك في أغلب الأحيان يكون دوافع شخصية خالصة قد تنسم بالتسرع والعجلة ، على النقيض مما نجده عند الفلاسفة أنفسهم الذين لا يعتنقون أو يقيمون أيديولوجياتهم المختلفة الا بعد فحص وتمحيص وتقليب للأمور على أوجهها المختلفة .

ومن خلال استقراء نماذج الشعر الحر في وطننا العربي ، نستطيع أن تبين ملامح أربعة أطر ثقافية يندرج تحتها شعراؤنا الجدد .

الأطار الأول : إطار الثقافة العربية الخالصة ، ويمكن أن يندرج تحتها الشعراء عبده بلوى وكامل أبوب ومحمد إبراهيم أبو سنه وأنس داود ومحمد الجيار وكمال نشأت وعبد المنعم عواد يوسف ومجاهد عبد المنعم مجاهد . فهؤلاء الشعراء يقبل على ثقافتهم طابع الثقافة العربية بوجه عام ، والأدبية منها بوجه خاص ، وهم يشتركون مسوياً في أنهم قرأوا التراث الشعري الكلاسيكي قراءة تتفاوت فيما بينهم عمقا أو ارتجالاً ، لكنهم جميعاً يعتبرون هذا التراث زائداً أساسياً تمثله ذواتهم الشاعرة ،



محمد إبراهيم أبو سنه - رغم ثقافته الأثرية الخالصة - يعكف زمنا على دراسة الأساطير الإغريقية محاولا أن يتخللها في شعره . كما أننا نجد كامل أيوب يحاول - هو الآخر - الاستفادة من الفولكلور الشعبي ويصطنع لنفسه منهج الشاعر الريفي المتجول في طريقة صياغة بعض قصائده ، كما أننا نجد في بعض قصائده الجديدة ارتباطات وجودية ، ولعل قصيدة « قيود لا ترى » التي يتضمنها ديوانه الأول « الطوفان والمدينة السمرية » أن تكون أول قصيدة تحمل هذه الارتباطات والشاعر يحرص على أن يقدمها بكلمة لسارتر تقول : « أنه ليس بضيق ولا بمرض طارئ .. أنه أنا .. » .

الاطار الثاني : اطار الثقافة الأجنبية - الفرنسية بالذات - وهو اطار غريب وشاذ ، لأنه لا يضم في نطاقه أي شاعر من الشعراء المجدد في مصر أو في العراق ، وهما الوطنان العربيان اللذان ولدت فيهما حركة الشعر الحر ، واستطاعت بعد ذلك أن تثبت أقدامها وأن تنتزع لنفسها مكانة فريدة .

أن هذا الاطار الذي نتحدث عنه لا ندرج تحته غير عدد من شعراء لبنان ، نذكر منهم اتسي الحاج وشوقي أبو شقرا ومحمد المقوط ، وهؤلاء الشعراء قد تخلوا بصورة تكاد تكون نهائية عن قراءة التراث العربي وعن تدويع نماذج ، والاستفادة منه في تكوين الاطار اللغوي الذي يلزم للشاعر بالضرورة لكي يستطيع فيما بعد أن يعبر من روح عصره دون أن يحس بقصور لفته عما يود التعبير عنه . لقد تحول شعراء لبنان هؤلاء إلى قراءة الشعر الفرنسي الحديث بوجه خاص ، وأخذوا يتوحدونه ويقللونه تقليدا : زائفا ، مستعيرين أحدث أزيائه دون أن يميزوا بين ماوافق بيئتهم وما لا يوافقها . لهذا كله يقلب على عبارتهم الشعرية الركافة والمعجمة والتنانير الشديدة بين أجزاء العبارة الواحدة نتيجة افتقار الاحساس بموسيقى اللفاظ في اللغة العربية . كما يقلب على صورهم الشعرية التفكك والفوضى والاستحالة والغرابية التي يعمدون بها مجرد لفت الأنظار إلى شعرهم فيما يبدو . ولعل شعراء هذا الاطار أن يذكرنا القسري بديوان « بلوتولاند » للدكتور لويس عوض ، والتي تتفح في قصائده الركافة والمعجمة ، لأن صاحبه لم يقرأ شيئا بالفلسفة العربية من سن العشرين إلى الثلاثين كما يذكرنا في المقدمة .

الاطار الثالث : اطار للثقافة الماركسية - ويضم في دائرته الشعراء عبد الوهاب البياتي وبدر شاكر السياب وكاظم جواد وشوقي بغداد ومحمد صالح بحر العلوم ومحمد رشدي الساعل ، لكن المتتبع لنتائج هؤلاء الشعراء يتضح له أنهم لم يبتئوا داخل هذا الاطار بصورة جامدة ، وهذا أمر يحدث نتيجة عدة أسباب تختلف في حالة هذا الشاعر عنها في حالة ذلك . وعلى سبيل المثال قلنا نجد أن عبد الوهاب البياتي حين أحس بأن هذا الاطار سيقيد شعره ويكبله بقيود تشل فنه ، فانه لجأ إلى مرقا آخر يحمي به وهو الوجودية بحيث يحس القارئ لشعره في الفترة الأخيرة بأن معاني الوجودية والماركسية تتعاقب في هذا الشعر - كما أننا نجد أن بدر شاكر السياب يعتقد أن تخلف من رومانسيته المبكرة ، دخل في نطاق هذا الاطار الذي نتحدث عنه ، حيث انخرط في صفوف الحزب الشيوعي العراقي ، وأصبح يفكر في أزمات الفرد من خلال الأزمات التي يعانيها مجتمعه ، وبالتالي أصبحت نظره رحية تتسم بالطابع الموضوعي الذي يجعلها تبصر الجزئيات والتفاصيل الدقيقة من خلال ادراكها للدائرة الكبيرة التي تشتمل على هذه الجزئيات والتفاصيل الدقيقة . فنحن نجد أنه حين يتحدث عن « ألومس المعياء » التي تعيش في مدينته بلا عشاء وتظل تنتظر الزئبان دون جدوى ، لا يستثير في تفوستا مشاعر الشفقة والمعطف عليها بالزئباء لخالها ، بقدر ما يستثير فيها مشاعر السخط والنفقة على ذلك ألومس الجائر الذي يجعل من حظ المترقين أن يعموا بكل ما يشتون ، بينما يجعل من حظ الكادحين أن يمانوا « الجوع والأدواء والتشريد » . فرجاء ... تلك الطفلة البريئة التي أنجبته « ألومس المعياء » منذ سنين ، قضى نحبها بسبب هذا الجوع وهذه الأدوات بعد أن ظلت تصرخ دون قوت ، في الوقت الذي كان الزئباء فيه يضاجعون أمها . والشاعر يتساءل هنا عن الحكمة في مجيء هذه الطفلة إلى الوجود مخاطبا أمها قائلا :



ما كان حكمة أن تجيء الى الوجود وأن تموت ؟
أتشرب اللبن المرقى بالخطيئة والعاصب
أو شال مانركته في ثديك أشدائي الذئاب
كان الزناة يصاحونك وهى تصرخ دون صوت
فكانها وهى البرينة

كانت تشاركك العذاب لكى تكفر عن خطيئة
أفترضين لها مصيرك ؟ فاتركيها .. للتراب
فى ظلمة اللحد الصغير تنام فيه بلا مأب
فالنور والأطفال والسمات حظ الترفين
والجوع والأدواء والتشريد حظ الكادحين
وأنت بنت الكادحين

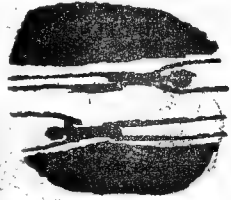
لكن بدر شاكر السياب لا يثبت داخل هذا
الإطار . نتيجة ظروف مرضه الغامض الغريب
الذى جاز فيه أطباء الشرق والغرب الدين
حاولوا تشخيصه وشفاء الشاعر منه ، فلقد
أضطره مرضه هذا الى أن ينكفئ على ذاته
مشتابلا بين كل ماعداها ، بعد أن رأى أنه من
البعث الخديث من الالتزام بقضايا المجتمع فى
الوقت الذى يجد فيه أن كيانه المادى متمثلا فى
جسده مهذب بأن تطويه دأمة الموت .

وإذا كان السياب قد انفكفا على ذاته ، ناديا
حظها العائى ، متمثلا فى كل ما يراه من حوله
أشباح الفناء وصور العدم والخواء من خلال
ما بهجس به نفسه ، كما يتضح فى قصيدة
« أم البروم » التى تنفج فيها على الموتى الذين
جرى نقل قبورهم لكى تقوم مكانها الأبنية التى
تضم الأحياء الذين يتزايدون باستمرار ...
إذا كان الشاعر يتفجع على مصير الموتى دون
أن يفكر فى أمر الأحياء ، فإن شاعرا آخر غيره
- على النقيض من ذلك - يحس بالأمل والتفاؤل
« وهو يرى وجه الحقول يتغير بسرعة بفضل
الآلات الزراعية الحديثة التى تقلل من عناء

المزارعين ، كما تقدم نتائج أفضل ، والحق أن
هذا الذى جعل هذا الشاعر يحس بالأمل
والتفاؤل يمكن - فى الوقت ذاته - أن يؤر
أحلام الشاعر الرومانسى الحالم الذى يريد
للريف أن يحتفظ بهدوئه العميق بعيدا عن ضجة
الآلات ، بعض النظر عن التخلف الكامن وراء
الهدوء . لكن الشاعر لا يلبث أن يعدل من هذا
الإطار ، بعد أن خاض تجربة خاصة علمته أنه لا بد
لمن يتحدثون عن القيم وعن المثل أن يكونوا مؤمنين
بها أيمانا عميقا دون أن يجعلوا منها مجرد لافتات
يشدون بها الأبصار اليهم ، « وهنا يبدأ الشاعر
حديثه عن أخلاقيات الناس وما يعنوها من
سلبيات ، وقد يشجع فى حديثه هذا نوع من
القتامة ، لكن أمه وتفاؤله بالمستقبل يظللان
بارزين فى شعره .

الإطار الرابع : إطار الثقافة الوجودية

- ويمكن أن يندرج فى نطاقه الشعراء صلاح
عبد الصبور وبلند الحيدري وخليل حاوى .
ولكن علينا أن نسال : الى أى حد يندرج هؤلاء
الشعراء فى نطاق هذا الإطار ؟ إن صلاح
عبد الصبور - مثلا - يندرج فى نطاق هذا الإطار
من خلال ديوانيه « أقول لكم » و « أحلام الفارس
القديم » ، أما ديوانه الأول ، فتتضح فيه البساطة
والعقوبة والبعد عن أعمال الفكر فى الشعر ،
وذلك نتيجة أمرين الأول - أن هذا الديوان
هو الديوان الأول للشاعر ويتضمن قصائد
عديدة من نتاج مرحلة الشباب المبكر . والثانى -
أن صلاح عبد الصبور لم يكن قد خرج بعد
من دائرة الثقافة العربية الخالصة لكى يستشرف
آفاق ثقافات جديدة تكسب شعره جدة وتألقا
ونضارة كما يتضح فى قصائد ديوانيه التالين .
ولعل قصيدة « الخروج » التى يتضمنها « أحلام
الفارس القديم » أن تكون انضج وأروع قصيدة
يتمثل فيها الشاعر المفاهيم الوجودية ويقدمها
للقارئ وقد اكتسبت أعمقا من اللمسات
الشخصية الحية التى مر بها الشاعر عندما
« تسكع فى طرقات الحياة » و « جاز سرايها
المظلمات » . وإذا كان وجود الإنسان - فى
الفلسفة الوجودية - يتوقف على حريته ،
وإذا كانت هذه الحرية كما يقول جان بول
سارتر - لا تتجلى الا فى « مواقف » ، فالإنسان
وإن لم يتخير مولده « وبيئته وديانته وجنسه
وطبقته (وما الى ذلك) الا أنه يستطيع بلا جدال
أن يحدد بارادته موقفه من كل تلك الظروف ،
بحيث يقبل منها ما يقبل ويرفض ما يرفض
فى ضوء مواقفه منها . إذا كانت حرية الإنسان



لا تتجلى الا في « موافق » كما تقول الوجودية ،
فان صلاح عبد الصبور يرى على لسان احدي
شخصيات « مأساة العلاج » (ابن سريج)
ان المدلل أيضا ليس سوى موافق :

ليس المدلل ترائنا يتلقاه الأحياء عن الموتى
أو شارة حكم تلحق باسم السلطان اذا ولى
الأمر

المدلل موافق

المدلل سؤال أبدي يطرح كل هنية

أما بلند الحيدري فانه من أكثر شعرائنا
الجدد حديثا عن الزمان بمفهومه التجريدي
الذي لا يربط بأية علاقات اجتماعية ، كما ان
مشكلته الأخرى بمفهومي الوجودي تستأثر
باهتمامه ، وتتضح في قصائد عديدة من قصائد
ديوانه « خطوات في الضربة » . وعموما فان
القصيدة عنده - كما يقول فؤاد الخشن -
« ثورة ألم مكبوت ، ستفونية قلقة غريبة تصور
شجر العصر » ، ولعل هذا أن يتضح بالذات
في قصائده « وحدثني » و « خطوات في الضربة »
و « الفهم » والتي يبرز فيها الإحساس الحاد
بالعبث الذي يقول عنه البركاسي في « اسطورة
سيزيف » انه يمكن أن يصفع أي إنسان على
وجهه ، في لحظات فريدة تعمق وعي الإنسان
بوجوده اللامعدي .. هذا الوجود الذي يقول
منه أحد شعرائنا الشبان مخاطبا صديقه
حائقا :

قذفت الى عالم صاحب

بدون ارادة

وكنت خطاي من السبر فيه بلا مارب

وقلت لقلبي الفريب بان ربيع السعادة

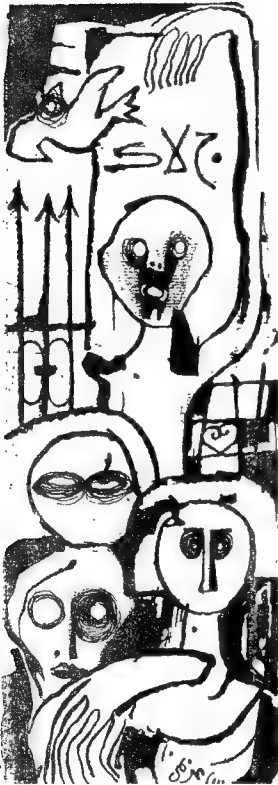
قريب ، فرهف بشوق اليه ولا تندب

وها انت تروين نفسي حكايا الظلال المعادة

وقلبي يصرخ في وجمة الحائق المتعب

أكاد احس ديب البلاده

وقبل أن نختم هذا الحديث الموجز من
الأطر الثقافية لشعرائنا ، نود أن نشير الى أن
الشعراء الذين تحدثنا عنهم ليسوا هم
- بطبيعة الحال - كل الشعراء الذين يمكن
أن يندرجوا في نطاق هذه الأطر ، ولقد اكتفينا
بالإشارة الى من أشرنا اليهم لأمرين : أن عددا
من شعرائنا الذين لم نتحدث عنهم لن يضيفوا
جديدا الى الأطر الثقافية نفسها اذا تحدثنا



ومن الواضح ان ثقافة الفرد تتدخل في تشكيلها طبيعة وضعه في نطاق المجتمع الذي ينتمي اليه . لهذا نجد - على سبيل المثال - ان أحدا من متقني الطبقات الكادحة لم يقل بعبدا الفن للفن ، وإنما نجد ان الذين قالوا به ليسوا سوى مجموعة من متقني البرجوازية ، وذلك لأن الثقافة - بدورها - تلعب دورها الخطير من حيث انها تبرز أسلوب الحياة التي يرضيها الفرد أو الطبقة أو المجتمع ، وإذا كانت الثقافة - على حد تعبير ت . بي . - الموت - « يمكن أن توصف وصفا مختصرا بأنها ما يجعل الحياة تستحق أن نحيا » فمن المنطقي جدا أن تحاول كل طبقة من طبقات المجتمع المختلفة أن « تجعل الحياة تستحق أن نحيا » من وجهة نظرها الخاصة التي تدافع بها عن مصالحها التي تختلف - بطبيعتها الحال - عن مصالح بقية الطبقات الأخرى ، كما أنها تحاول في الوقت نفسه ان تفرض وجهة نظرها هذه وأن تثبتها إذا كانت هذه الطبقة - أيا كان نوعها - في وضع الأقوى المسيطر .

ولقد ذكرت - من قبل - أننا نستطيع ان نتبين الدوافع والأسباب التي تجعل شعرائنا يختلفون - فيما بينهم - في رؤيتهم الخاصة للعالم وفي مواجهتهم للواقع ، إذا نظرنا الى الأطر الثقافية التي تنتمي اليها كل مجموعة منهم ، ثم نظرنا بعد ذلك الى طبيعة أوضاعهم في إطار مجتمعهم الذي يعيشون فيه متصارعين حيناً أو متوافقين حيناً آخر مع قيمه ومثله التي يؤمن بها بقية أفرادهم . علينا - خلال ذلك كله - ان نتبين الوشائج والروابط التي تربط بين الأطر الثقافية لشعرائنا وبين الأطر الطبقيّة التي يندرجون تحتها . فنحن نلاحظ - على سبيل المثال - أن شعراء الثقافة الأجنبية - أي الأطار الثاني من مجموعة الأطر الثقافية - يمكن أن يندرجوا في نطاق إطار الشعراء البرجوازيين - أي الأطار الأول من مجموعة الأطر الطبقيّة - فـشعر هؤلاء الشعراء الذين يستوحون الشعر الفرنسي الحديث بوجه خاص ويقلدونه تقليداً زائفاً ، مستعربين أحدث آرائه ، هذا الشعر - من زاوية أخرى - بقصد به تخدير قرائه كيلا يستيقظوا على التناقضات والتباينات الاجتماعية المختلفة ، وهذا التخدير يخدم مصالح البرجوازية التي تسعى الى شل حركة الزمن كما سنبين .

منهم ، خاصة وأنهم تحدثنا عنهم لم نتحدث عنهم الا على سبيل المثال لا الحصر كما ان عددا آخر من شعرائنا يبدو من التعسف بكان ادراجهم في نطاق هذه الأطر . وهذا لا يضرنا في شيء فالحياة - في مجال الفن والأدب - أرحب وأعق من أن نتحدثها القيد ، على عكس العلم كما سبق ان بينا حيث تتطلب في مجاله التحديدات القاطعة . وأخيرا فان ضيق المجال بالنسبة للمقال يلعب دوره بطبيعة الحال .

وتبضح للتمائل في الأطر الثقافية لشعرائنا ان الأطارين الأولين لا يتجسّسوا من مسألة اكتساب اللغة بعد كبير ، فالأطار الأول حين يقتصر على اكتساب اللغة العربية - فحسب - فإنه يعزل شعراء بدرجة أو بأخرى عن متابعة قضايا العصر بعمق . والأطار الثاني حين يقتصر على اكتساب اللغة الفرنسية مع شيء من الألم بالعربية يجعل شعراء يحسون بقصور تعبيرهم عما يحسون به . أما الأطاران الثالث والرابع ، فانهما يفتتحان على الثقافة الإنسانية . ويستطيعان أن يخوضا في التعبير عن قضايا العصر وهمومه الفكرية وغيرها ، فهذان الأطاران يمتلكان اللغة التي يعبران في نطاقها كما يمتلكان لغة أجنبية ساعدتهما على معاشرة تجارب الإنسان أينما كان ، وأخيرا فان الايديولوجية تخدم الأطارين وتعقّد تجارب شعرائهم ، على الرغم من أوجه الاختلاف بين الايديولوجيتين . ولعل هذا أن يوضح التشابك بين الأطر .

الاطر الطبقيّة لشعرائنا

الحق أنه لا يمكن - فيما يبدو لي - تصور وجود فاصل يفصل بين الأطر الثقافية لشعرائنا وبين الأطر الطبقيّة التي يندرجون تحتها ، فمثل هذا الفاصل أمر لا قبله طبيعة الحياة التي تشابك فيها العلاقات بين الظواهر والأشياء تشابكا معقداً قد لا يتف مند حد ، بحيث يلاحظ التماثل في أمر هذه العلاقات ان مبدأ تبادل التاثر والتأثير بين الظواهر والأشياء يحكم طبيعة العلاقات بينها بصورة واضحة ملموسة .

وعلى هذا الأساس ، فإني أرجو أن يفهم أن الفصل - في هذا المقال - بين الأطر الثقافية والطبقيّة لشعرائنا ليس فصلا متصفاً ، لأنه بمثابة تحليل الشيء الى عناصره الأولية التي تكون مجتمعة هذا الشيء ، دون أن يكون في مقدور أي عنصر منها منفردا أن يكونه .

ولقد استطعنا - من قبل - أن ننسج
ملاحم أربعة من الأطر الثقافية . أما الأطر التي
تتعلق بطبيعة أوضاع شعرائنا في أطر مجتمعهم
فإننا نستطيع أن نلتقي بثلاثة منها :

الأطر الأول : أطر الشعراء البرجوازيين
الذين يحاولون أن يجمدوا الأوضاع الجانحة
على ما هي عليه ، لأنهم يدركون أن كل خطوة
يخطوها المجتمع في طريق تحقيق العدالة
الاجتماعية ليست سوى خطوة من الخطوات
التي تمجّل بالقضاء عليهم وتسهم في تقيض
عالمهم . ويندرج تحت هذا الإطار شعراء
عديدين نذكر منهم نزاع قبالي على سبيل
المثال . فنحن نجد أن شعر هذا الشاعر يدور
في فلك ضيق يتمثل في حديثه الدائم عن المرأة ،
ورغم أنه تفصلنا عن العصر الجاهلي مئات
السنين ، إلا أن نظرة هذا الشاعر إلى المرأة
لا تكاد تختلف عن نظرة الشاعر الجاهلي إليها .
والى هذه الظاهرة أشار عدد من دارسي شعر
نزاع قبالي أمثال فؤاد دواره وكاظم جواد
وبابلي حلو . ولعل هذا الشاعر كان يريد
أن يسقط ما في نفسه على مجتمعه حين قال :

لقد لبسنا قشرة الحضارة والروح جاهلية

فهو حين يتحدث عن المرأة لا يتحدث عنها
إلا من خلال كونها امرأة عابثة أو مستهتره
أو بغي ، وهو حين يتحدث عنها حتى من هذه
الزاوية لا يتعمق الجذور الاجتماعية والتربوية
النفسية التي جعلت من هذه المرأة عابثة
أو مستهتره أو بغي . إنه شاعر يقف عند
القشور الخارجية دون أن يتغلغل إلى الأعماق ،
مؤمناً بأن « تصوير مضيق مومس وزاد في
منطق الفئ ومقول » وهو من أسخى مواضع
الفن وأغزرها الواناً . أما المومس من حيث
كونها إناث من الإثم ، وخطا من أخطاء المجتمع ،
فهذا موضوع آخر تعالجه المذاهب الاجتماعية
وعلم الأخلاق . ونحن نرى - على النقيض
من هذا - أن الشاعر مطالب في عالمنا المضطرب
هذا بأن يبين لقارئه وجهة نظره ، وموقفه
الفكري من قضايا العصر ، لأن الشعر ليس
- كما يقول نزاع - مجرد « كهرة جميلة
نتسج بها » .

الأطر الثاني : أطر شعراء « الصفة »
الذين برزوا من صفوف الطبقات الكادحة في
بداية أمرهم ، ثم تدرجوا شيئاً فشيئاً في
السبيل الاجتماعي إلى أن كونوا ما يشبه

« الصفة » التي كثيراً ما تحدث عنها البيوت في
كتابه « ملاحظات نحو تعريف الثقافة » ، مبيناً أن
هذه الصفة أو النخبة هي المجموعة الجديرة
بأن يقود المجتمع في عاله البيوتوي . ويندرج
تحت هذا الإطار مجموعة من شعرائنا الكبار
نذكر منهم صلاح عبد الصبور . وإذا كنا قد
تحدثنا عن شعر صلاح عبد الصبور في دائرة
حديثنا عن « الأطر الثقافية لشعرائنا » فإننا
نستطيع أيضاً أن نتحدث عن هذا الشعر في
دائرة حديثنا عن أوضاع شعرائنا في نطاق
مجتمعهم . فنحن نجد أن شاعرنا - في ديوانه
المبكر « الناس في بلادى » - كان يبدو متوحداً
مع الآخرين من أبناء طبقته الكادحة إلى حد
كبير ، وهذا ما يتضح في قصائده « شفق
زهران » و « أبي » و « الناس في بلادى »
و « الحزن » . لكن شاعرنا - في ديوانه الثاني
« أقول لكم » - أخذ يتحدث عن أبناء طبقته
هؤلاء وكأنه ينظر إليهم من عل ، فهو وإن يكن
يبدو متعاطفاً معهم تعاطفاً عبقاً ، إلا أن تعاطفه
في ديوانه المبكر ينبع من تجربة معاشة بعكس
تعاطفه في ديوانه الثاني ... هذا التعاطف
الذي يصدر من موقف فكري . ووقف لهذا
يمكن أن نقارن بين قصيدة « أبي » في ديوان
« الناس في بلادى » ، وبين قصيدة « موت
فلاح » في ديوان « أقول لكم » لكي ندرك التطور
الذي طرأ على نظرة الشاعر إلى الموضوع
الواحد . فكلتا هاتين القصيدتين تتحدثان
عن موت أحد البسطاء ، لكننا نجد أن الشاعر
في قصيدته الأولى يرتبط ارتباطاً حميماً
بالشخصية التي يحدثنا عن موتها ، بينما نجد
في قصيدته الثانية يبرز - منذ البداية -
الفارق بينه (هو وأفراد الصفة) وبين
الشخصية التي يحدثنا عن موتها حين يقول
إنه « لم يك يوماً مثلكا يستمجد الوفا » .



فروع المعرفة لكي يستطيع أن يواجه تعقيدات عالمنا هذا المضطرب . وإذا كان عدد كبير من شعرائنا مزودين فعلا بثقافة ضخمة وعميقة، فإننا نلاحظ في الوقت نفسه أن معدل انتشار الثقافة السطحية يفوق معدل انتشار الثقافة العميقة بشكل سافر يبعث على التوجس في المستقبل . والحق أن هذا الأمر يتحول في اللاوعي عند الشاعر إلى مصدر للجزن بلاحية، لأنه يدرك تبعاً لهذا أن الشعر العميق إلبي برهقه لا يثير عند القارئ العادي اهتماماً كبيراً ، بل أنه قد ينصرف عنه . ثم أن المعرفة - في حد ذاتها - تعمق إحساس الإنسان بوجوده وبطبيعة الأشياء من حوله ، وتضيف إلى خبراته المزيد تلو المزيد ، مما يهبط روحه ويعملها ويثير حزنها ، لهذا نحد أدونيس بصور نفسه في صورة :

ورق سائح يتقدم يرتاد أرض الغرابه
غابة بعد غابه
حاملاً زهرة الكابه

وإذا كانت الثقافة السطحية تنتشر بسرعة تفوق انتشار الثقافة العميقة ، فإن الثقافة - بوجه عام - تبدو متأخرة عن المحاق بالجانب المادي من حضارتنا الحديثة . وهذه الظاهرة لا تنطبق بداهة على وطننا العربي وحده ، وإنما هي ظاهرة ملموسة في شتى بلدان العالم ، لأن التكنولوجيا تتقدم بخطى سريعة ومذهلة ، بينما تحاول الثقافة اللحاق بها دون جدوى وينتهي بها الأمر إلى اللهاك ثم الإعياء . وقد يكون هذا سبباً من أسباب عدم الرضا «بما يريد القضا» من وجهة نظر الشعراء الجادين ، لأنهم يدركون أن المظهر الثقافي لحضارة الإنسان ، وهذا المظهر الذي يشبع نهم الروح ، متخلف

وأخيراً دخل صلاح عبد الصبور - بدويانه الثالث « أحلام الفارسي القديم » - في دائرة جديدة تهتم بالبينافيزيقا والتجريد والقيبيات كما أوضح هذا الدكتور لويس عوض . وإن من الميسور أيضاً أن ننظر إلى هذه الدائرة الجديدة من زاوية وضع شاعرنا في نطاق مجتمعه .

الاطار الثالث : اطار الشعراء الكادحين الذين لم يستطيعوا - لأسباب تختلف فيما بينهم - أن يتدرجوا في السلم الاجتماعي ، لكي يلتحقوا باطار شعراء « الصفوة » . ويندرج تحت هذا الاطار مجموعة من شعرائنا الجدد ، غالبيتهم من أبناء الجيل الثاني والثالث بالذات ، نذكر منهم أحد هؤلاء الشعراء الذي نجده في ديوانه الأول « بدلا من الكذب » يقارن بين شعره وبين أشعار غيره ممن ينتمون إلى دائرة الاطار الأول ، فيقول :

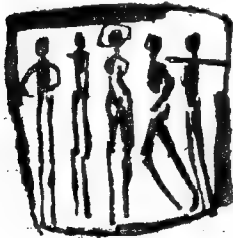
لم أنتح القلم المفرد من ذهب
ورسائلتي ليست ممطرة السطور ولم
تزخرف بالقصيب
الكثر عندي ليس من هذا القبيل
فالظهر يقضم ... والروح تغطي القليل
فلدي - يا شعراء - أن غنيت موسيقى تميل
ولدي غريد أصلي
من صوت أهلي
ووراء ساقية تدور

لكن شعراء هذا الاطار كثيرا ما يقعون في مزالق ترديد الشعارات الكفاحية بصورة فجأة وغير ناضجة مما يفقد شعرهم رونقة وحيوية . والحق أنني أرى أنه من السهل على شعراء هذا الاطار بالذات أن يشرجوا من دائرة اطارهم هذا إذا مازالت الأسباب التي تمنعهم من أن يتدرجوا في السلم الاجتماعي .

احزان شعرائنا

إذا كنت قد استعرضت - بإيجاز - الاطر الثقافية والطبقية لشعرائنا ، وهي الاطر التي يبدو لي أنها تتدخل تتدخل حاسما في تشكيل عوالم شعرائنا هؤلاء ، فأنني أود أن ألقى نظرة سريعة على ظاهرة الجزن عند هؤلاء الشعراء . هذا الجزن الذي تختلف أسبابه وبواعثه من شاعر لآخر حسب وضعه الخاص في دائرته الاطر الثقافية والاطر الطبقة التي ينتمي إليها أي منهم .

شجرة المعرفة : إذا كنا نفترض في الشاعر الحديث أن يكون مثالا للمثقف المتمق في شتى



**ويسفحون المال - تحت نعال جارية - ترقص
وهي غارية - وحولهم مهرج الخليفة - يمعن في
نكاته السخيفة » .**

وقد يمارس الشعراء من خلال احتكاكاتهم بالواقع اليومي نفس أخلاقيات الناس العاديين، وهنسا تنقبض نفوسهم ، وتصبح أكثر قتامة وحزنا ، لأنهم يحسون - حينئذ - بالتناقض بين مايقولونه وما يفعلونه ، مما يتيح الفرصة لظهور ازدواج الشخصية . وقد يتفاقم الأمر أيضا حين تتعارض أطماع الإنسان التي لا تقف عند حد مع امكانياته المحدودة التي لا يمكنه من ان يحقق تلك الأطماع جميعها ، وقتئذ يتدقق قلب الشاعر بالحزن تيمنا لهذا ويحس بالانكسار والخيبة - كما يقول صلاح عبد الصبور - لأن امكانياتنا تقصر عن تحقيق اطماننا :

**فقد أدنا أن نرى أوسع من أحقادنا
وان نطول باليد القصيرة الجذوة الأصابع
سماه أمانتنا**

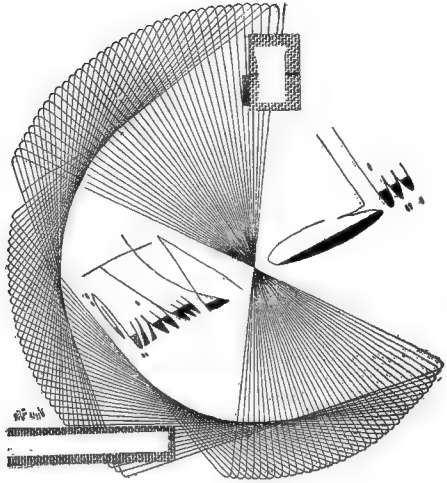
استحقاق فردية الإنسان : ان طبيعة الأمور في هذا العصر لا تترك للشاعر الشريد - الذي تحدث عنه عبد الوهاب البياتي - أية فرصة لأن يتكرر من جديد ، فهو يدرك أن هناك قوى هائلة ضخمة يمكنها دون مجهود يذكر ان تطبق عليه في أية لحظة اذا هي شابت ، ولهذا السبب نفسه ، فان احدا منا لا يستطيع ان يصنع صنيع « الصوفي بشر العاني » الذي « طلب الحديث وسمع سمعا كثيرا ، ثم مال الى التصوف ، ومشى يوما في السوق فأفزعته الناس فخلع نعليه ووضعهما تحت ابطيه وانطلق يجرى في الرمضاء ، فلم يدركه احد » . لقد استطاع بشر العاني ان يصنع هذا الذي صنعه لأن ذلك كان سنة سبع وعشرين ومائتين . اما في هذا العصر فلنا نجد ان « الإنسان الإنسان عبر - من اعوام » . والمحزن حقا ان هذا الانسان - اذا افترضنا وجوده - لن يستطيع مهما حاول الهرب من هذه القوى الهائلة الضخمة التي تتحكم في مصيره ، فانه اذا كان بشر العاني قد استطاع منذ مئات السنين ان يهرب من منظر الناس الذين افزعوه في السوق ، فان الانسان الحديث لا يستطيع - ويسدو أنه لن يستطيع - ان يهرب من وطأة الحرب الدورية اذا ما نشبت لأنهم حين تنشب ان تميز بين البريء والمسيء ، ولن تفرق بين المدني والعسكري ، لأن الانسان - بوجه عام - سيكون في هذه الحالة وقودا رخيصا وسهلا لها .

حسن توفيق

بصورة مزرية عن الجانب المادي الذي يشبع نهم الحواس . ويبين الدكتور زكي نجيب محمود بعض بواعث الحزن عند شعرائنا مشيرا الى « جبروت العلم » - الجانب المادي من حضارتنا - فيقول ان : « الشاعر من هؤلاء الشعراء الحديثين ساخط بازاء هذا العبث الذي يصيب الانسان على يد القدر القسوم - ولا فرق بين ان يكون القدر صاعدا من الأرض أو هابطا من السماء - ولذلك فهو يقف من كل شيء موقف الرفض الحاسم : رفض العالم القديم بكل ما فيه من معتقدات وتقاليد ومقاييس ومعايير ، ورفض العالم الجديد بكل ما فيه من جبروت العلم وولغيان السياسة » .

أخلاقيات الناس وصراعاتهم المستمرة : يمكن أن يقال كذلك ان الاخلاقيات الناس وصراعاتهم المستمرة من أجل الوصول الى ما ينفونه من أمور يشتي الوسائل الممكنة وغير الممكنة ، تلعب دورها في أرهاق أرواح الشعراء والقالها بظلال من الأسى والحزن ينفضها الشعراء على اشعارهم باعتبارها تمثل وجهة نظرهم فيما يرونه من تناقض في هذه الاخلاقيات، ودناة في تلك الصراعات التي تجعلهم يصرخون قائلين : « هذا زمن الحق الضائع » . للدرجة اننا نشعر الشاعر من شعرائنا هؤلاء حين يتأمل وجوه الناس بعين عمق فانه لا يتردد في تمزيق الأقنعة الزائفة عنها ، لكي يبرزها في صورها الحقيقية بما فيها من تناقض وميوب . يقول احمد ع . حجازي : « لو أتني الفصحى عما في العيون - عريت قوما من ثيابهم - لو أتني حسدتها قد لا سحبات الظنسون - لأفلق الناس العيون - لهول ما يشاهدون » ولعل هذا نفسه ما يجعل الشعراء يحسون بأن هذه المدينة زائفة ، واتها لا تمدد ان تكون غابة عسيرة . يقول عبده بلوى : « هي ذي آيات ثياب ما بين ألكين - وخوافر رشم السالكين الزهوين - ونكد أو بغيء أو نهمية - لم يلبس انسان أبدا وجهه » . وبطبيعة الحال فان الناس يتعاملون في ميدان السياسة بادئا ضروب الاخلاقيات واشدها اثارة للاشمئزاز ، وهنا لا يجد الشاعر امامه من حل الا ان يهيم على وجهه شريدا بعيدا عن مجتمع متفسخ منهار . يتحدث عبد الوهاب البياتي عن « موت المتنبي » قائلا :

**« ماذا تقول الريح - للشاعر الشريد - في
وطن العبيد - والساسة اللصوص والتجار
والانذال - يمرغون القمر الأخضر في الأوحال -**



أحمد فؤاد سليم

أسلوب التقدير . ومهما تكن المأخذ الواضحة للمدقق العادي فليست أهداف بهذا التقديم - الذى انطوى منى تلبية لعنى الأمانة الفنية - القون لست أهداف بهذا الى تناول بينائى الاسكندرية السابع من خلال هذه الزاوية ، مهما تكن أهميتها . وإنما قصدت فى الحقيقة ان أستكمل ظروف العمل كله ، واضمح في

فكرت طويلا قبل أن اكتب عن بينائى الاسكندرية السابع . كاتبه المصورون وحدها قد أولفتنى على مجموعة الموقوفات التى أوصلت الأمر الى النتائج المظنة ، تلك التى جطت الفوز فى جانب من لا يستحقون الفوز ، وألا فوز فى جانب بعض من كانوا يستحقون الفوز ، وبعبث بدأ التباين واضحا وضوحا حادا فى

اعتباري هذا المثلل التكليل - غالباً -
بتحقيق، اتصال المسلسلة عن طريق
تحقيق حلقاتها البشوة .

القسم المصري

يحتوي القسم المصري في بينالي
الاسكندرية على ١٤٦ عملاً فنياً ،
لـ ٩ فناناً من بينها ٥٢ لوحة
لـ ١٩ مصوراً و ٤٤ قطعة حفر لـ ١٣
حفاراً و ٢٩ تمثالاً لـ ١٧ مثلاً .
ولعل هذا العدد الضخم من
المعارضين كاف لظفر عدة تساؤلات
محيرة ، فهو بالنسبة الى البانيا
وهي اكثر الدول المعارضة عدداً يمثل
الضف ، وبالنسبة الى اسبانيا
يمثل أربعة اقصاف ، بينما هو
بالنسبة الى فرنسا وهي اقل الدول
المعارفة عدداً يمثل عشرة اقسام
تماماً .

ولذا فقد بدت الحجرات الثلاث
الصغيرة الخمسة لاعمال الفنانين
المصريين خليطاً غير متجانس او متنام
فهو عبارة عن مجموعات مترامسة
لا تربط فيما بينها بمستوى فني ،
ولا يحتوي لكراً ، ولا حتى مفهوم
منطقي بالنسبة للتناقضات الماهلة ،
ولذا فقد بدا الطريق على طوله ملفتاً
للانتباه بين اعمال هادية واخرى
ممتازة ، بين اعمال ضعيفة البناء
واخرى قوية البناء ، بل حتى بين
اللا مصرى اطلاقاً والتطشرف في
المصرية ، بحيث اعطت في مجموعها
شكلاً مهلهلاً للفن المصري كان من
السول علينا أن نفتاده لو وضعنا
المعمل لنسب المصين بغير التواء عنه ،
وبلا مؤثر سواء .

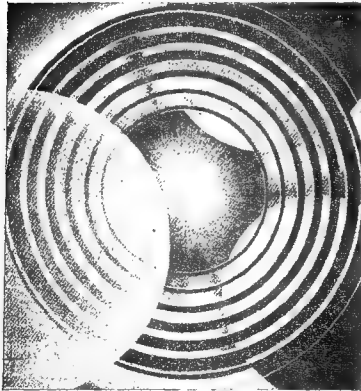
» فؤاد كامل والتزيينية

وتحتوي الحجرة الاولى على اهم
اعمال التصوير في القسم المصري
حيث يبرز د . رمزي مصطفى
و د . يوسف سيده وفؤاد كامل ،
ومحمد عثمان ، وسليم . وفي
الحجرة التالية بالدور الماوى يبرز
اعمال خديجة رياضي ، ومصطفى
احمد ، وفؤاد تاج ، وعبد الرحمن
النشار ، بينما احتلت اعمال الحفر
الحجرة الثالثة والاخيرة .

ولقد كان فؤاد كامل موفقاً
(جائزة أولى في التصوير على القسم
المصري) غالباً ، بالنسبة لواحته
الثلاث الالئ تمثله في البينالي ،
على انه من الانصاف ان نقرر انه
اذا كان قد قدم في لوحاته المروضة
جديداً بالنسبة اليه ، فهو لم يقدم
جديداً بالنسبة الى حركة الفن

المصري . وتعتمد لوحات فؤاد كامل
على التجريد الخالص ، ولكنه تجريد
من النوع الذي يعتمد على الإستاقل
المطلق ، والذي يخلو في نفس الوقت
من اية ارضية فكرية مسنبة .
فهو عبارة عن انفجارات ليقية في
مركز للمساحة المطروحة على العين .
ومن ثم فهي صراعات ليقية بين
مجموعات الفوانج الدافئة والباردة ،
ومجموعات الفوانج المتصارعة على
الاطلب ، بحيث يتحول الصراع فيما
بعد الى تأليف تقليدي للمفهوم
الالوان في اطار متصرف من الفلسفة
المصرية . ومن ثم قلنا هنا
بعدم انكار قيمتها الجمالية ، وقوة
تصميماتها البنائية ، على اننا نجل
ذلك من زاوية مختلفة كلية ،
اذ تطرح اعماله على العين بما يعتمد
عليه اعتماداً كبيراً من العفوية
اللانظرية ، او عفوية الخبرة على

« مولد العالم » للفنان اليوناني ل . سيروس



به من مؤلف تجسده العصر ، فهو

وجهة نظر مبادلة للكون في رخلته
الحاشية قبل كل شيء ، وعلى ذلك
فان رمسيس يونان على سبيل المثال
ليس عصريا وانما هو متصوف تليق
سوفيته بعصر آخر - بينما فنان
مثل مارسيل دشامب على سبيل المثال
تتجر في أعماله فلسفة العصر
جميعه ، قيمة ومعنى - هذا من

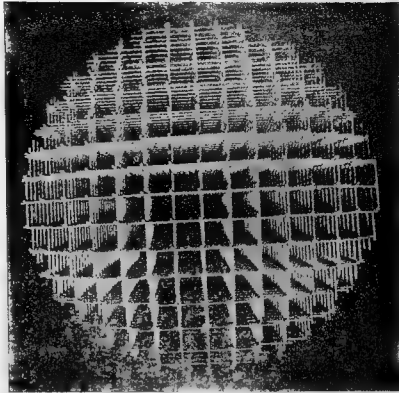
ناحية ، ومن ناحية اخرى فان هناك
في الطرف الآخر فنانين مثل بيكون ،
وبنيون ، وسرلاند ، وروسو ،
حيث التشخيص في أعمالهم يلق
على علو من الصب الارتفاع اليه .
ومن هنا فان رمزي مصطلحي كان
على النقيض من فؤاد كامل من حيث
البشاء والتصميم وايضا وهذا
هو المهم ، كان على النقيض في وجهة
النظر . وهما يكن من فية لست
اعتقد أن هاتين اللوحتين كالميتين
للتصير من فن رمزي مصطلحي ، فلقد
استخلص فيما عهد منصرا وحيدا من

مجموعات مناصره ، واخذ فيها ومنها
شاعله ومنحاه ، ومبلغ على انه قدم
أربعة أو خمسة أعمال تم قبول اثنين
من بينها في بينالي الاسكندرية .

محمد عثمان وسعد الخادم

وفي القسم المصري قدم الفنان
الطالع محمد عثمان لوحة واحدة منج
عنها الجائزة الثانية في التصوير ،
ثم قسمت مناصفة فيما بعد بينه
وبين سعد الخادم . ليحصل الأخير
على الجائزة الثانية مكر في
التصوير . ولقد دخل محمد عثمان
البينالي بلا تجربة طويلة في
التصوير ، فهو لم يقدم معرضا
واحدا على الإطلاق ، كما انه لم
يشترك بعمل من أعماله في معارض
عامة ، ولعل ذلك يعود الى سفر
سته وحدائه تخرجه من معهد التربية
الفنية ، ولكن العمل الآلى قدمه

كان يستحق الاهتمام . فلوحتيه
المقسمة بشر بحدس لوني بالغ
الحساسية ، ومضامين شديدة
الاصطراع فيما بينها ، ولعله يملك



ومن الغريب أن أعمال فنانان
مثيل رمزي مصطلحي قد تم
تجاهلها ، وعلى الرغم من أن لوحتيه
كانتا معروضتان كل منهما بميدة من
الأخرى بينما لوحات فؤاد كامل
الثلاث كانت معروضة بعضها الى
جوار البعض ، وكذلك اللوحات
الثلاث لاسعد مظهر (خارج التحكيم)
واللوحات الثلاث لسعد الخادم
ومارجريت نضلة وبهاء الدين
الصاوي - فان ذلك كله لم ينتج
في التقليل من شأنهما . فلقد كانت
لوحات رمزي مصطلحي تنسج بالبهجة
وبالجازبية ، وهي فوق ذلك محملة
بحلول فكرية يتفنى استخلاص واقع
عصري جديد . ومن المهم أن نعرف أن
العصرية ليست هي التجريد - أن
التجريد لا يكون عصريا إلا بما يضطلع

الاصح تلك التي تتألف طبقا
لاكتشافات وقتية خالصة خلال
الممارسة الثورية للعمل الفني . وهو
في ذلك انما يجارى ما يعرف بفن
Action Painting وايضا الـ
Tashism والذي بذات معالته تفسح
فيما قبل الثلاثينات بقليل - ومن
لم فان فؤاد كامل هنا يجب ما قد
حصل عليه بالقليل من نتائج ،
وبذلك يختلف مع فنانين آخرين
مثل فرانز كلاين (١٩١٠ -)
أو نيكولاس دوستيل (١٩١٤ -)
أو بيير سولاغ (١٩١٤ -) في أنهم
اوادوا ما كانوا قد انتهوا اليه من
نتائج - ولذا فان أعمال فؤاد كامل
يصلح عندما وصف التزيبية ،
بمعنى أن قيمتها تخرج من فوق
السطح ، وتعنى في هذا الاتجاه .

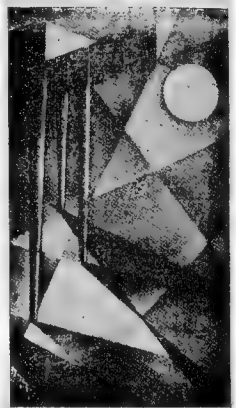
لوحات سعد الخادم بالمقارنة اليه على جانب كبير من التفاوت الفني والفكري ، وينتاز أعمال سعد الخادم الثلاثة محملة بنوع كبير من الركود والاستسلام وعلى الأخص لوحته الفائزة (عمال السد) التي بدت مبشرة العناصر ، لا ترتبط مع تأليف بذاته - وهي تنتشر على سطح

الكثير من حواس الشكل والتصميم بحيث ينتظر منه فنان له قيمة . وعلى الرغم من كونه تشخيصي ، إلا أنه يقتله بمفهوم عصري ، ولوحته المروضة تمثل مجموعة من وجوه الأشخاص المتراسة بطريقة نطيفية ، ويخطوط متمكنة ، وهي للدوب نساتيا في خليط متهم من اللون الأحمر الحارق ، ولكن هذا



« الامومة » للفنان المصري سيد خليفة

متهرىء بمجموعة من الألوان ، ملقاة على شكل خطوط تأخذ جميعها اتجاه عرشي على المساحة مع ميل يتخذ شكل الزاوية الحادة ، بينما رسم الفنان في الخلفية الممائل بطريقة الرسوم التوضيحية ، بحيث بدت العلاقة الامامية والخلفية غير شرعية ، لا ترتبط مع بعضها داخل التصميم والبناء ، ولا هما متقابلتان أو متماثلتان ، وبحيث بدت اللوحة الفائزة محاولة للحضور في ذاته تجمع بين الحديث والتقليدي ،



(شروق) للفنان المصري وديع شتوده

اللون الأحمر الحارق لم يكن كافيا لاسفاد نوع من الدلف على سطح المساحة ، ولقد فقد الأحمر هنا عنصره البهي الخلاق ككل ، حيث انطى على سطح اللوحة كستار ، متراجا بين بعضه وذائب في بعضه الآخر ، وفي لحظة تالية يدعو اللون وكأنما فقد نهاليا عنصر الديناميكية الذي هو جزء فيه ، يحرك الدلف منه واليه -

ومعما يكن من شيء فلقد كانت

نجحت - على الأوفى - في توضيح نوع المحاولة ، ولكنها فقدت تحقيق الحضور في ذاته .

ومن هنا ، كان مثيرا للذهشة تجاهل فناني مثل يوسف سيده ، ومحمطي احمد ، وخديجة رياض ، وفؤاد تاج وآخرين - ومن الانصاف ان نقول بأن لوحة يوسف سيده كانت تستحق رعاية أكثر في طريقة العرض ، وكانت تستحق التفاتا أكبر واعتاما أشد فلقد علقت بطريقة لا يمكن رؤيتها على الاطلاق رؤية فنية كاملة .

النحت في القسم المصري :

وبالنظر الى انخفاض مستوى النحت بصفة عامة في القسم المصري ، فقد كانت الجوائز موقفة منه حد بعيد ، ومهما يكن من شيء فقد سبق مشاهدة التشكال الفائق لمصالح رضا (جائزة أولى نصت) من قبل في معرضه الشامل في العام الماضي ببياب اللوق ، وباستثناء أعماله الجديدة الأخرى المرفوعة في البنيابي من مادة البسروزل ، لم تكن على قدر من الانتعاش بالقارئة إلى التشكال الفائق ، فلقد عاد من جديد الى استغلال الكتلة كحجم من واقع الفراغ الكبير وهو المنهج التقليدي العام للنحت ، ولذا فقد كان تمثاله الفائز متميزا أكثر ، ولكنه كان بحاجة إلى أسلوب عرضي أفضل ، على أنه من الانصاف ان اعترف ان **بصطلي الرشيدى** (جائزة ثانية نصت) كان قارضا وجوده الفني بقوة في مجموعة النحت ، ولقد بدأ تمثاله الفائز قصيدة شعرية غير محدودة الحساسية ، محققة على خامة الحديد الصلبة الكثيفة .

ولكن أعمال **حافظ فهمي** كانت دخيلة على مجموعات النحت بإمالة ، ولقد بدت أعماله في خامة الششب على جانب كبير من ضعف المستوى ، فلا هي تقليدية ولا هي غير تقليدية ، بل هي أعمال من ذلك النوع الذي تراء دائما منذ مؤخرى الحاجيات اليومية ، كانت التماثيل والأشباب وغيرها ، وذكر انني قلت

لأحد المسؤولين بالإسكندرية : كيف امكن لكم قبول هذه الأشياء في بينالي الإسكندرية ؟ فكانت الإجابة : ماذا نفعل وصاحب هذه الأشياء هو رئيس قسم النحت بكلية الفنون الجميلة - قالها وكان رئيس قسم النحت مفروض علينا أن نقبله بحكم منصبه وليس بحكم الفن الذي يقدمه .

الحفر في القسم المصري

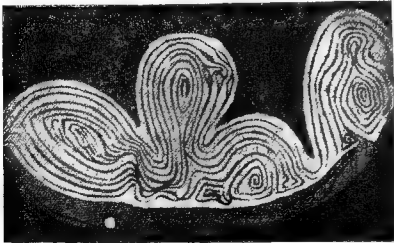
لم يكن الحفر أفضل حالا من التصوير في بينالي الإسكندرية ولعله من المفيد أن نذكر أن الجائزة الأولى فيه كانت مرفوعة إلى حد كبير . والواقع ان **مسيد خليفة** (جائزة الحفر الأولى) كان موقفا في الأعمال الأريمة التي قدمها ، وربما كان موقفا أكثر بالنسبة للوحته الفائزة . ويتميز حفر سيد خليفة بالرصانة والفهم ، وهو مولع بأسلوب النسيج والتماصك ، بينما يثقل على أعماله كثير من التوافع والفوضى . فهو واحد من أولئك الذين لا يصرخون كثيرا في أعمالهم ، على أن مآلاتهم تلدب داخل العمل الفني وتتبادل فيه بحيث لا تختلف النتيجة على التقريب بين رؤية مطلقة عنده ، ورؤية محملة ، أو بين رؤية تجريدية خالصة ، وبين رؤية مشخصة . على ان الجائزة الثانية والثالثة كانتا

لاكثر من سبب غير موفقتين على الإطلاق . وبسدا من القريب نجامل أعمال لها وزنها في التقدير مثل أعمال **سميد المدوى** وله حسين وعمر النجدي - ولقد ساعد ذلك على كشف طريقة التقدير لدى اللجنة الإنبية المحكمة ، فبينما اختارت للجائزة الأولى قطعة من الحفر مجردة تجريدا خالصا ، اختارت للجائزة الثانية **فاروق شحاتة** ، ولقد كانت لوحة **فاروق شحاتة** مخيبة للآمل ، فرؤيته ما زالت جامدة عند الواقعة المبكرة ، تلك التي اعتمدت طول الوقت على استهلاك نجاحها من طريق النطابة . ومن لم فقد كان من الفريدين أن اللجنة التي اختارت سيد خليفة للجائزة الأولى ، هي ذاتها التي اختارت **فاروق شحاتة** للجائزة الخاصة فإذا افترضنا حسن النية من جانبها كان علينا أن ندمع اللجنة بالافتقار إلى النظرة الموضوعية ، وبالتالي اتقارها إلى منح فن في التقدير .

القسم الإنبى

يمثل القسم الإنبى في بينالي الإسكندرية إحدى عشرة دولة من دول البحر الأبيض المتوسط هي إيطاليا وفرنسا وأسباليا ويوغوسلافيا واليونان وقيرس ونونس وسويسريا وفلسطين وألبانيا ولبنان .

« العنوان » تليفان احمد فؤاد سليم





« واقعة » للفنان الإيطالي أ. بيزوني

ويضم القسم الأجنبي في بيتالي الاسكندرية ٢٢٨ عملاً فنياً من بين التصوير والرسم والنحت والحفر - تقدم فيه فرنسا أقل عدد من الأعمال الفنية (١٨ عملاً) وأقل عدد من الفنانين (٥ فنانين) - بينما تقدم إسبانيا أكبر عدد من الأعمال الفنية (٩٠ عملاً) خمسة عشر فناناً .

، يجدير بالذكر أن إسبانيا حصلت على نصيب أوفر من غيرها بكثير في تقديم فنانها ، فضلاً على ذلك فقد احتلت أعمال فنانيتها ما يقرب من ربع البيتالي جميعه ، ومن الانصاف أن أقر أن فرنسا لم تحصل على نصيب مرضٍ مقبول ، وكذلك يوغوسلافيا وإيطاليا ، بينما احتلت ليتان قائمتين كبيرتين قدمت فيهما ٤٩ عملاً فنياً ، ٣٢ فناناً بينما ثلاث لوحات من أعمال قوميسير ليتسان وعضو للجنسية الأجنبية ، بينما تراوحت بقية أعمال فنانى لبنان بين عمل أو عمليين على الأكثر لكل مفروض .

ومهما يكن من شيء فلقد حمزت إيطاليا بفرض وجوبها بقوة في البيتالي ، ولعلها لم تفرس وجودها عن طريق الكم وإنما عن طريق المكثف وذلك بتقطع النظر عن بعض الأعمال الساذجة لفنانين مثل فاروللى وجاني وبيزولى ، فلقد قدموا بعض اللوحات والرسم التقليدية التي تستلهم نقل الطبيعة ودراسات لجسم الإنسان ، وكان واضحاً أن بيزولى في رسومه يتبع لتتورتولو (١٥١٨ - ١٥٩٤) وينقل منه تفصيلات الرؤية الجمالية لتشاريح الإنسان ، ومن هنا فلم يكن ما قدمه بيزوني مجدياً ، ولذا فإن اللجنة المصرية كانت موافقة عندما اختارت إرماتو دى استيفانو ، كمنحه الجائزة الأولى في الرسم .

ولقد قدم دى استيفانو خمسة رسوم أكدت اتجاهه المبتكر في أسلوب راق من المعالجة الحديثة لفن الرسم . فلم يعد الرسم ، والتخطيط مجرد نقل أو تسجيل للطبيعة خارج الاستوديو ، بل هي لم تعد حتى مجرد نقل أو تسجيل للواقع المرئي للحياة اليومية

صرخات النحت المعدنى الحديث ، إلا أنني لا أجنى موضوعها مشدوداً الى ذلك بحساس كبير ، ولا خلاف على أن أشكاله الثلاثة المتقدمة تنبئه عن قدرة بتالية منمعة في الفراغ ، وأن الكتلة تستمد فرافها من ثنائياتها وهرجاتها الهندسية ، فيما قد يكون جديداً بعد هنري مور وماريتو ماريتى على سبيل المثال ، ولكن ذلك لم يكن كافياً للقيام بمهمة التوصليل . فلقد استقامت أعمال لورنزيى كما لو كانت قد لقيت على مسرح من الجليد ، وفقدت في الحال قدرتها على استدراو شخصات في الإنسان ، ولعل ذلك يكون راجعاً الى افتقار هذا النوع من النحت المعدنى لعنى الانفعال .

وقد يقال مثلاً وماذا تكون المعصرية بعد أن قدم فنان مثل لورنزيى مادة

الماشة ، لقد أصبحت مصادلة حسابية لفترة في الزمن . ولقد كانت خطوط دى استيفانو جرئية وممطرة تقوم على أرفسية منهجية ، ولكنها ترفض الضغوط للقاعدة . ومع ذلك فقد استلهم الفنان أسلوباً للتوصليل عن طريق تحميل اللوحة بعض التشخيص ، لير أن ما قدمه دى استيفانو ليس تشخيصاً في ذاته ، فريسته تقوم على حركة سرية فورية ، تسقط عليها في الحال على المساحة ، ومن هنا كانت وحدة الدائرة التي تسع بفر النظام أفضل وسائله ، ولعله يقترب من فنان مثل فرتسيس بيكون في المفهوم ، وربما أحياناً في تناول ، ولكنه في الوقت ذاته يتميز باستقلاله . وعلى الرغم مما قدمه المثال كاركو لورنزيى من أعمال تمثل آخر

عصرية كالحديد الصلب اللون
بالميناء ، وشكلا يتسم بكثير من
صفات الصداقة والواقع أن لغة
ما يستحق التسجيل إذا أخذنا في
الاعتبار أن أسلوب الفنانة - وليست
المادة أو الشكل الكلي - هو الحكم
الآخر . ومن ثم فهناك على سبيل
المقابلة فنانون لم تخطوهم هذه
اللمسة الجهورية مثل أماتويل
أوريستو (١٩٠٨ -) وجاك
سوبادار (١٩٠٠ -) في فرنسا ،
وكينيث أرميتاج (١٩١٦ -)
وهوسكر (١٩٢٦ -) في إنجلترا ،
والمسكين الإيطاليين الشابين
جيسوبودورو (١٩٣٠ -)
وفرانسكو موميني (١٩٣٣ -)
إن الخلاف إذا هو خلاف على
نوع الثقالة ، وعلى قدرها ، وعلى
تفاعلها العام مع الوجدان ومع المادة
الشخصية ، تلك التي تجعل من
النحت الحديث فعلا ، قبل أن يكون
مجرد حلية عصرية .

فرايزا .. والجائزة الأولى

ومعما يكن من شيء فقد عرض
فرايزا (١٩٢٩ -) هذا الصور
الإيطالي العظيم أي ماخسد بالنسبة
للقسم الإيطالي - إذ قدم فرايزا
أربع لوحات تحمل هذه الأسماء على
التوالي (وجه رقم ٤٤٢٤١) -
ولكن إدارة البينالي لم تستمع
إلا بعرض لوحة واحدة فقط علقت
في مكان لا يليق بها ولا يسهل التصرف
إليه . ولم يكن التبرير كافيا
ولا مقبولا إذ تلخص في أن لوحات
فرايزا تحمل كثيرا من الإباحية ،
وتعالج بعض الموضوعات الجنسية
بصرامة ، ومن أجل ذلك وجدت
إدارة البينالي نفسها في حيل من
رفض أعماله ، والسماح له بعرض
لوحة واحدة فقط على سبيل المجاملة .
هكذا نصبت إدارة البينالي من نفسها
واصمة على ادعاء الفنان الإيطالية ،
وواصة على المفاهيم الفنية ، وعلى
التاريخ .

ومعما يكن من شيء فقد كان فرايزا
عظيما . ولقد عبر تعبيرا عصبيا عن
أهم خلجات العصر . عصر تقسيم
الوجدان إلى عناصره الأولية - ربما
كرد فعل تجاه مدنية العالم - وتلخص
لوحة فرايزا المعروضة في شكل امرأة
على الألب ، مجموعة على عدة خطوط
طولية ورأبسية ، مسترسلة على
مساحة رمادية مضيئة يشوبها
الاصفرار ، تستقيم أحيانا وتختفي
أحيانا أخرى ، يل هي مشحونة كلها
توترا وانفعالا ، وحيث يبدو شكل
المرأة وقد تلصق إلى جزئين مترابطين
بينهما خط طولى توارتت عليه أفتيا
للالة خطوط تمنع الإحساس بأنها
حدثت هكذا من قبل بفعل الطبيعة .
ومن هنا فإن لوحة فرايزا تبين
كشف النقاب عن الوجه الآخر
للعالم المصري ، وهو يختلف اختلافا
عن وجهة النظر الفاضحة التي قصد
إيها مثلا مثل وودان في تعاليله ، كما
في ذاتها مثلما عبرت عنها لوحات
أنه لا ينبغي البحث عن عملية الاشتباه
موديلياتي .

لقد عبر فرايزا عما يمكن أن
نسميه تجاوزا في الفن بالرومانتيكية
الحديثة ، فهو المذاب والاشتباه
والرفض ، وذلك كله في بناء كلي
متكامل يرق حتى المهمل على سطح
المساحة ، ويتوحش حتى الدبع .
ولست أرى فيما قدمه فرايزا غير
عمل يستحق التقدير . وموضوعيا
فهو أفضل بكثير من الفنان الأسباني
جوزيه بارسيليو البساد الجيو
(١٩٢٣ -) جائزة أولى في التصوير)
- وما أقصده بالأفضلية هنا ليس
في الانتداع الفني ، وإنما في الأهمية .
فأهمية فرايزا تأتي من كونه خلاق
مبتكر ، على عكس جوزيه بارسيليو
الذي كانت أعماله على جمال بنائها
واقترادها - محصلة جيدة لعين فنان
خيرة . ومن هذه الزاوية وعددها كان
متمينا على اللجنة أن تختار فرايزا
للجائزة الأولى في بينالي الإسكندرية
السابع .

وعلى كل فقد كانت الجائزة الثانية
في التصوير موقفة غاية التوفيق . إذ
منحت للقسم الفرنسي من عمل قدمه
جان ميساجيه يعتمد فيه على الترجمة
القوية من خلال ضربات عريضة
للفرشاة ، وعلى أرضية ممتدة بلون
مسيق . ويتميز اللون متنه بالتدفق
من داخل بعنه ، وبشليلية المساحة .
وبالنسبة لأعمال التصوير المعروضة
في البينالي فإن ميساجيه يتميز
بالجدة ، وقسلا على ذلك فإن سطوحه
ذات ملمس مؤثرة على أن ذلك لا يمنع
تأثره الكبير بفنان مثل هانز هارنوتج
(١٩٠٤ -) (حيث يعتمد هارنوتج على
الفرشات اللولبية المجمومة التي
مرف بها ، ولعل الفارق بينهما يتمثل في
أن هارنوتج ينفرد بالأرادية الكاملة ،
وبالسطوح وغالبا بالجمال من خلال
التناقض .

وبنفس المقدار وعلى نفس المستوى
كانت جائزة التصوير الثالثة التي
منحت للفنان التونسي عمر بن محمود ،
موقفة . على أن الفنان التونسي
بليغوجه كان أيضا يستحق التقدير
فقد قامت لوحة بلغوجه على تجميعات
مركبة من واقع التأمل المطلق للسماعة
الاسلامية ولبعض الرموز المميزة . ومع
أن طابع يول كلي لم تكن تخطئه
العين ، إلا أن الفنان التونسي كان
أكثر دققا ودعوية ، ولعله أيضا كان
أصدق ، فلقد كانت رؤيته تشع من
الداخل بحيث منحت الشكل حلولة
كان من الصعب على العين تجاهلها .

التحت في القسم الأجنبي :

لعله من المفيد أن أذكر أن جوائز
النحت بالنسبة للدول الأجنبية لم
تكن موقفة إلى حد كبير ، فقد كان
النحت اليوغوسلافي والفرنسي
والاسباني فارضا نفسه بقوة ، وبحيث
أن تجاهله لم يكن متوقفا على
الإطلاق . وقد يكون من المهم أن تعرف
ما هي الأوصاف الموضوعية التي
دعت اللجنة إلى منح الجائزة الأولى

للنحاتن اليوناني **موستاكاس ايفانجيلوس** من عمل تشخيصي يقترب كثيرا من الواقعية ، وفي نفس الوقت الى منح الجائزة الثانية في النحت الى الفنانة اللبنانية **سلوى رؤفة شقير** من عمل تجريدي مطلق التجريد ، ومحمل بمجموعة هائلة من التأثيرات الخارجية الباهرة بحيث تفقد الاتصال والشخصية .

وكيف تكون هذه الاوصاف الموضوعية في الوقت الذي نضع فيه

فنانا كبيرا مثل **تشيونزي (اليوغوسلافي)** في المربة الثالثة من عمل نحتي يلجح واصل ومعاير حشل (**فاروس** من **تورنو**) .

ولقد كان مؤسفا تجاهل فنان من اهم مؤسسى الفن البصري في العالم مثل **مورلييه (الفرنسي)** في اعماله سواء في النحت او في التصوير . فلقد قدم مورليه أربع لوحات في التصوير وقطعة نحشية واحدة كلها تدور حول استلهم جماليات جديدة

بالنفسية لما يعرف بالفن البصري ، او الفن المرئي . ومورليه (١٩٢٦ -) له مقتنيات في اهم متاحف العالم من بينها متحف الفن الحديث في باريس ومتحف التيت جالري في لندن . ولقد قدم مورليه قطعة نحشية واحدة ، تتمثل في شكل دائرة كبيرة متماسكة بخطوط ولعبة من الالوان ، تأخذ شكل الشبكات التوازنية ، ويحيث تضع في النهاية مجموعة من المربعات والمستطيلات بين بعضها والبعض الآخر ، ولكن طريقة عرضها في البيئاني كانت تتسم . بالكثير من سوء الفهم حتى القديها الكثير من مناها ومن بنائها .

وحتى اذا ما اخذنا في اعتبارنا طول الوقت عمل نحتي مستهلك كالتدي قدمته الفنانة اللبنانية ، وحصلت به على الجائزة ، فلقد كان حينئذ من الأخرى أن نلكر فيما قدمه المثال الاسباني **امادور** في اعماله التي تتسم بالجدة والرسالة ، او المثال الايطالي **كارلو لوزنزوتي** في نحته المدني الشامخ . او حتى ما قدمه الفنان القبرسي **جورج كيكالو** .

مما يكن من سوء ، لفة ما يستحق أن يقال . ان بينالي الاسكندرية تعرض دولي نمتز به ونفخر به . ولنا نريد له الا أن يكون كبيرا بمعنى الكلمة ، مؤثرا بمعنى الكلمة .

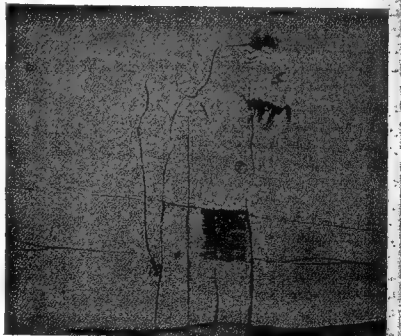
ولذلك نحن حيا في البيئاني وتقديرا له لا نطالب الا بالنهج ، منهج لاختيار الفنانين .

منهج للجنة المصرية والاجنبية . منهج للجوائز . منهج للبناني .

منهج لتمثيل الفنانين تحيلا صحيحا .

منهج لتمثيل الدول الاجنبية . منهج لاختيار اعضاء لجان التقدير .

احمد فؤاد سليم



« وجه رقم ٢ » للفنان الإيطالي **فزانو**

حوار مع الخامة

في معرض الفنان عمر النجدي

... مؤلف عن إقامة المعارض لمدة
عامين المهمك خلالهما في صياغة أعمال
لنية جديدة محاولا التطور بفنه ..
فخاض تجارب جديدة في خامات
متعددة .



... يمارس عدة فروع تشكيلية
هي النحت والطير والتصوير
والزحف والمزيجك .. درس التصوير
الزيتي بالقسم اللوحى لثنية الثنتون
الجميله ودرس الخزف فى كلية
الفنون التطبيقية .. ثم سافر إلى
الخارج للدراسة التصوير الفخالى
والخزف والتخند اللتى ، بموسكو
وفنسيا ولندن .

... أقام للمعارض الخاصة
وعشارك فى المعارض العامة حيثما
ذهب .. وصر عنه كتاب بالانجليزية
طبع فى إيطاليا وكتب عنه بعض النقاد



« ريشة الطاووس »
عام ١٩٦٧

وله أعمال تقف تقفاً لتكتف بجوار
يجيد فن الحفر اجادة حقيقية
أعمال الفنانين المالميين .

وتجربته الجديدة تتركز فيها
وصل اليه حوار مع الضامة عندما
استخدم رقائق الألومنيوم لطبع عليها
تصميماته في الحفر التي سبق أن
شاهدناها مطبوعة على الورق فتبدو
هنا غنية للمس ملفنة للنظر ..

ان معظم أعماله تميل الى
التجريدية .. الا أن بعضها تشخيصي
وعمر يستمد عناصره التشكيلية من
النرايين الفرعوني والإسلامي وهو
يبتكر في أسلوب الحفر الذي امتص
خبراته في القرب ومثلها .. وهكذا
حقق مستوى تكتيكيا متميزا .

ان انكسارات الضوء على الاجزاء
المدنية الالامية والبسائرة ، تخلق
البصر ، فتنتج في اجتذاب الفرجح
لتأمل التكوين والألوان ، لتتعرف على
العناصر التي كون منها الفنان
لوحته .. ويقول النقاد الفرنسي

رينيهس ويچ من تأثر الصور على
الانسان العاصر : ان تتابع الصور
وكثيرها واسطدام العين بها في كل
مكان يؤدي الى أعمال الشخص المادي
لكنه منها وعدم تأملها رغم بقائه



« القنف » عام 1968

وحياة كاملة يعيها للممثل الفني
وللانتاج في حوار متصل مع الخامات
ينقر فيه آنا وتهزبه الضامة في آن
آخر فيخرج بخلاصة تجربته ليعاود
المحاورة من جديد ..

الحفر

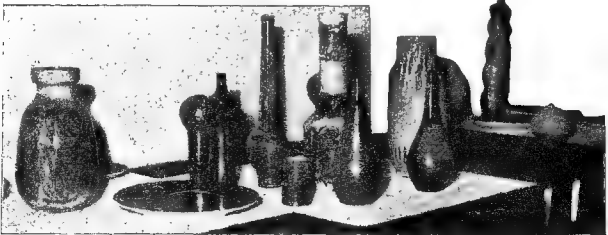
عمر التجديدي حفر قليل أي شيء
آخر .. فقد قطع في هذا القرع من
الفن التشكيلي شوطا طويلا يجعله في
مقدمة المشتغلين بهذا الفرع من
التاحية التكتيكية حل الأقل .. انه

بالخارج وظهرت في الأسواق بطاقات
بريدية تحمل صور أعماله .. وفاز
بمئة جوائز وتعين بوزارة الانتاج
كما حصل أخيرا على منحة التفرغ
للالنتاج الفني الحر غير المقيد بعيدا
عن الموائق المادية ومشاكل الوظيفة .

وفي خلال فبراير الماضي أقام
معرضا خاصا بقامة المركز الثقافي
التشيكوسلوفاكي بالقاهرة حيث قدم
مجموعة كبيرة من انتاجه الجديد
شغلت قاعتي العرض بالمركز .. ثم
أقام خلال الشهر الماضي معرضا شاملا
لأعماله بقامة الفنون الجميلة بالقاهرة
وكانه يقدم بلدين المرحضين « كشف

حساب » هن الشوط الذي قطعه قبل
الحصول على التفرغ .. وفي نفس
الوقت يشارك في بينالي الاسكندرية
السابع القائم حاليا بمتحف الفنون
الجميلة بالشر .. كما سيساهم في
بينالي لتيسيسيا القادم حيث اختير
مساعدًا للمسئول عن جناح العربي
في هذا المعرض الدولي الكبير .

انه الفنان عمر التجديدي .. واحد
من انشط الفنانين الشباب واغزهم
انتاجا .. متعدد المواهب وصاحب
فكر تشكيلي متميز .. يختلف حول
أعماله الإراء ولكن يبقى فوق مستوى
الخلافا ما يبذله من جهد مخلص



الألوان بدلا من التركيز على جوانب التشكيل للفنسون والإبداع فيها .. لهذا كانت معروضات النجدي الخزفية تنقسم الى قسمين قسم يساير مفهومات الخزف التي سادت في بلادنا نجدها في الأواني المشكلة اسطوانيا على دولايب الخزف والتي قام الفنان بتكريرها ألوانها وقام بتسويتها بنفسه وفيها نجد التأثيرات المختلفة للدرجات الحرارية على التركيبات والتجارب الكيميائية لألوان الخزف .. صحيح ان الفنان يتوصل في مثل هذه التجارب الى تعميق لمس غريب والوان متداخلة . ولكن نتفقد هذه النتائج الى التقدير الجماعي ولا تصلح إطلاقا للإنتاج الصناعي ، وفي النهاية لا تحظى إلا بأعجاب الخزائين الممارسين بالمشاكل التقنية التي يواجهها خلال عمله .

اما القسم الآخر فقد قام الفنان بتنفيذه في شركة الخزف والصيني حيث وفرت الشركة للفنان كل الامكانيات والخامات وقام هو بالإبتكار الفني فقط .. وكما يشتري الصور ألوانه وأدوات الرسم جاهزة ويعتبر تماما لمعالجة الأشكال وفرت شركة الخزف والصيني لعمر النجدي كل ما يتيح له تركيز الجهد في التشكيل والإبتكار فقدم لوحات التيشاشي بالإضافة الى مجموعة كبيرة من الأطباق رسم عليها بطريقة الخدش موتيفاته وشخصوه التي سبق أن قدمها خلال مراحلها الفنية الماضية .. وإن هذه الخطوة هي لفرة الى الأمام في اتجاه الخروج من الإطار وتقديم الفن الخاص للجمهور ليبدل الحياة اليومية ويؤثر فيها مرتفعا بالتذوق الجمالي ومطورا للفن الانساني في بلادنا لتعريف بالتدريب والتدرج على مواطن الجمال في الفن الحديث .

النتج

اما نتج عمر النجدي المقدم في المعرض فهو امتداد لتجربته التي قدمها في معرضه الشامل للسابق منذ

الجماعي للشكل تنغير لوميته بتغير ألوان اللوحة بفضل الصدفة التي لم يقصد اليها الفنان يشكل مباشر .. فاحتذى اللوحات قديمها مطبوعة على الورق ومطبوعة على الألومنيوم وأخرى قديمها مطبوعة على الألومنيوم مرتين بألوان مختلفة وهكذا .. وهي في الحقيقة تمثل الحوار الدائر بين الفنان وهذه الخامة الجديدة .. ويتأكد هذا المفهوم عندما تنتقل لتتأمل أعمال الخزف .

من بين معروضاته الخزفية لوحة مرسومة على بلاط القيشاني كلها لتصميم واحد طبع للون الاسود بالطبقة الحرارية

بعض الآخر في نفسه منها .. اما الصور التي تحظى بتأمل أطول نسبيا فهي تلك التي تنجح في جذب الانتقاص وهو ما يحرص عليه فن الإعلان .

وهكذا يوضح دينيه ويج تأثر بعض أشكال الفن الحديث بجانب من خصائص فن الإعلان .. وهكذا كانت اهتمام النجدي الجديدة في الخزف تساير وتؤكد هذا الاتجاه المعاصر في الفن .

اما اللون عند عمر النجدي فهو عنصر يقوم بالتمييز والتفرقة بين درجتين أو أكثر ولا يقوم بوظيفة



« راسة السيف » ١٩٦٦

اما المساحات الداخلية فتختلف من لوحة الى أخرى ، وهكذا يتأكد مفهوم عمر النجدي للون الذي لا يتشتمل دالة رمزية لكل لون وإنما ينحصر فكره التشكيلي في دلالات درجات اللون وتقابلها .

ان تجربة النجدي في الخزف تستحق التنويه ذلك لانه يحطم لأول مرة اتجاهنا خاطئا ساد المشتغلين بهذا الفن في بلادنا منذ نشأته وهو مفهوم يطالب الفنان الخزاف بالتصدي للمشاكل والقضايا الملحة الكيميائية التي تستهلك جهده في علم كيمياء

تشكيلية مستقلة .. أي ان اللون في لوحات الصفر لا يحمل دالة خاصة ومفهوما محددا في التكوين أو الرسم الذي ابتكره الفنان ، وإنما يتركز الفكر التشكيلي لعمر النجدي في اللوحة المتناوبة بعض النظر عن الدلالة الخاصة للون الذي يغطي المساحات أو يتلوح عليها .. ثم هناك لمس الغنى البراق الذي يسعى الى تحقيقه في هذه التجربة ثم التكوين المحكم . ولهذا نجده يطبع لوحة الصفر الواحدة أكثر من مرة وفي كل مرة يقدم ألوانا مختلفة .. وان التأثير

أكثر من عامين ، والتي تميزت بمحاولة
مسايرة العصر الصناعي باستخدام
خامة الحديد (والمسامير بالذات)
في تشكيل التماثيل والاشكال المجردة ..
ولكنه هنا يمود بدرجة من الدرجات
الى الشخصية في تمثال **القس**
والتيمان وأثنى **القطب** .. وفي هذه
الاعمال التشخيصية نجد استمرارا
لاجاء سلاح عبد الكريم من زاوية
احترام التشريح ولكن النجدي يختلف
من سلاح عبد الكريم في انه لا ينظر
الى قطع الحديد او المسامير كخامة لها
دالتها الخاصة ووظيفتها التشكيلية
بل يخلصها لتصوره **الذهني** للشكل
بمعنى انه لا يحترم شكلها الاسلي
وانما يعاملها كمادة خام لصياغة الشكل
ولا يبقى منها سوى ما تمنحه لللمس
من قيمة لها مذاقها الخاص .



« تجمع » عام ١٩٦٨

وهناك عدة تماثيل يتالج بها
الفنان فكرة سيطرت عليه كما في
« الكرسي » و « الموسيقى » و « التابوت »
فاذا بها تتصدى لمشكلة النحت ذي
الايام الثلاثة في تكوين ذي بعدين
اي انها ترى من جانب واحد ولا تحقق
الفكرة المسيطرة على الفنان عند
مشاهدتها من جميع الزوايا .. ولكن
نفس الاسلوب عندما استخرج منه
الفنان تكوينا لأربعة اشكال منفصلة
ومثبتة على قاعدة واحدة في تمثال
« امام العيد » ،تحقق للبعد الثالث
قيمه واصبح التمثال يفرش على
المشاهد رؤيته من جميع الجهات ..
انه هنا جمع بين السالب والموجب
في الشكل والجنس .. في **الشكل**
عندما جعل الفراقين في حائط الحديد
مساويين للجسمين الخارجين منه ..
وفي **الجنس** عندما أوحى بالقلة بين
رجل وامرأة امام الكائن الذي تم فيه
مادة مراسيم الزواج .

ان هذا التمثال يوضح الذي
الذي وصل اليه حوافر التجديع
خامة الحديد .. وهو يعتبر هذا
التمثال مرحلة جديدة في فنه ويطن
انه احدث الى تكتيك جديد ..

الموزاييك

أما لوحات الموزايك الضخمة فهي تمثل إضافة الفنان الحقيقية للفن التطبيقي .. لقد اعتمد فن الموزايك عندنا على الخامات المستوردة من الخارج أو الخامات المصنوعة (الطبخ) وكلاهما له مذاق أوروبي لا ينتمي إلى أرضنا من ناحية ولا يحقق من الناحية الأخرى فرما من فروق الفن التطبيقي لمسلم توافر الخامات لدى الفنانين .. وتقوم هذه التجربة على الاعتماد على الخامات المحلية من أحجار ملونة في الجبال تستخدم في تشكيل اللوحات .. وبهذا أصبح من الممكن لجيدل وإجهات المباني بهذا الفن .. وقد أنشأ الفنان في كلية الفنون التطبيقية قسما خاصا لهذا الفرع من الفن التطبيقي يقبل عليه الطلاب مما يجعلنا نتوقع أن نجد متخصصين في هذا الفرع بمد عام أو عامين .. لقد نقل الفنان خبرته التي تلقاها في أكاديمية رافنا للفن الموزايك إلى بلادنا بروح الفنان الثلاثة ..

أما تصميماته نفسها فهي تمثل تجربة استخدام الخامة المحلية وهي امتداد لروحانه التصويرية التي تتميز بالجهد الكبير في استخدام الألوان البنية والحمراء الداكنة بدرجاتها المتقاربة .. ولكن في لوحات الموزايك يستحوذ على إمعاننا بالمساحات الكبيرة من جانب والخامة المحلية ودقة استخدامها من جانب آخر أما التصميمات والأشكال فهي لم تتطور كثيرا من عمره السابق .

المفسمون

أما المفسمون الذي يسمى همز في الأصباح منه في جميع أعماله فهو ليس الموضوع الدارج الذي تحمله الأسماء وإنما هو في المحصل الأول مفسمون مجرد يرتكز بدرجة من الدرجات على التراث الفسروني

والاسلامي والشعبي ولكن ملامح هذا التراث تتوارى غالبا خلف الشكل المجرد ، وفي النحت يسمى بأشكاله الطويلة الرشيقة إلى تأكيد فكرة السمو والسموخ ، وعلى العموم فإن الشكل يشغل حتى الآن الجانب الأكبر من فكرة النجدي وذلك في تقديري بسبب انهماكه في التجريب وسعيه إلى التجديد مما يؤدي في بعض الحالات إلى الإحساس بتفاوت في الشخصية المتفردة للفنان .

ولقد أعلن النجدي: « أنا لاتكر تاري في فترة من حياتي بالفن الانجليزي هنري مور وبشكل واضح .. وحينما ابتعدت عن مور اقتربت من المثال السويسري البرنو چياكوميتي .. لكنني أقول الآن وأنا مطمئن تماما أنني ابتعدت عن الاثنين معا » .

ولكن في الحقيقة لا تزال بصمات تار النجدي بالمثل چياكوميتي باليه على حديد من تماثيله في حين أنه تخلص منها في البعض الآخر .

وهناك قضية أخرى .. أن حوار الفنان مع الخامات المختلفة بالإضافة إلى اهتمامه الشديد « بالكم » أي غزارة الإنتاج جعله يتمهل في التطور بالنسبة لجوانب أخرى .. أنه يكرر الكثير من تصميماته ورسومه ويعاود رسم بعض الوجوه والعصكرات والتكوينات ، وأحيانا تستغرقه مشاكل معالجة الخامة من القضايا الموضوعية والابتكارية .

ولكن النجدي الذي استطاع أن يملك زمام الحرفة إلى الدرجة التي أثار إعجاب الممارفين بها ، قادر على التطور بفته من الناحية الإبداعية خاصة وأنه يقف بالفعل على عتبات هذا التطور وفي نفس الوقت يملك من الفكر التشكيلي والشخصية المتميزة ما يتيح له الانطلاق بشير حدود .

صبيحي الشاروني

« سجل »
أنا عربي ..
ورقم بطاقتي خمسون ألف ..
وأطفالي ثمانية ..
وتاسعهم سيأتي بعد صيف ..
فهل تقضب ؟
أنا عربي ..
وأعصم مع رفاقي اكدر في محجر ..
وأطفالي ثمانية
أصل لهم رغيغ الخبز والألوان
والدفتر ..
من الصخر ..
ولا اتسول الصدقات من بابك ..
لا اصفر ..
أمام بلاط امتناك ..
فهل تقضب
سجل ..
أنا عربي ..

شاعر من الأرض المحتلة

محمود درويش
مناضل بالكلمات

فناروق يوسف اسكندر

أنا اسم بلا لقب .
صبور في بلاد كل ما فيها .
يعيش بشرة القصب .
جلدوى قبل الميلاد رست .
وقبل تفتح القصب .
أنا ؟ !! من أسرة المرحلات لا من
سادة نجيب .
وجدى ؟ كان فلاحا بلا حسب
ولا نسب .
ويبقى كوخ ناطور من الأصواد
والقصب .
سجل .
أنا غريب .
ولون الشعر كجوى
ولون العين : بشي .
وميثاى : على راسي شقال فوق
كوفية .
تخيش من يلاسيها .



واظيب ما احيا من الطعام :
الزيت والزيتون .
الن سجل بواص الصفحة
الاولى .
انا لا اكره الناس .

ولا اسطو على احد .
ولكنى اذا ما رجعت اكل لحم
مفتصبي .

حذار .. حذار من جومي .
ومن قصبي » ..
بساطة وحده .. يقدم لنا

« عاشق للسعين » محمود درويش
ملامحه الذاتية . وفي رأيي انها
اسبق ما قرأت من تراجم ذاتية في
المكر المعاصر كله ..

ومحمود درويش .. من قرية «
« البروة » التي هدمها اليهود عندما
احتلوا « فلسطين » من بين ما هدموا
من مدن وقرى عربية في عام ١٩٤٨ ..
وله ديوانان من الشعر مطبوعان في
في اسرائيل هما « عصفافير بلا
اجنحة » و « عاشق من فلسطين » ،
وقد تربت تسخخ قليلة جدا من
عزليين اللبوانين الى خسارج
اسرائيل .. وبين يدي نسخة من
كل منهما .. بجانب يفسح
قصاده وقت في يدي .. استطاعت
ان تصل الى من طريق بعض
الاصدقاء الذين يعملون بقذائبة
عظيمة في منظمة « الفتح » داخل
الارض المحتلة .

وقد يتبادر الى ذهن القارئ
سؤال هو [١]

كيف تسمح السلطات الاسرائيلية
بنشر هذا الشعر الذي يحمل بين
طياته تعبيرا لوريا عنيقا ضد اسرائيل
وصانعي اسرائيل ؟ [٢]

الحقيقة ان الشاعر محمود
درويش ورفاقه : سميج القاسم
وكوفيقي زياد وحبيب هسويجي من
شعراء المقاومة العربية في اسرائيل
كانوا يستغيثون من كل فترة في
النظام الاسرائيلي او في القانون
الاسرائيلي للتعبير بالكلمة الشريفة
الصادقة المناهضة من انفسهم ..
فنهلك فانهم يسمح لكل مواطن
بداخل اسرائيل باصدار نشرة
واحدة في العام دون رقابة ، ومن

بجلال هذا القانون وانتصاليه من
القوانين التي تهدف الى امطاء واجهة
ديمقراطية زائفة لاسرائيل يتحرك
نحو ٢٠٠ ألف عربي الذين بقوا
يومذاك في فلسطين بعد الاحتلال
الصهيوني في عام ١٩٤٨ .. ولا يترك
هؤلاء العرب فرصة واحدة ممكنة
فقلت منهم على الاطلاق . وهكذا
استطاعوا ان يقدموا لنا ادبا لوريا
نضاليا يتمثل في خمسة عشر ديوانا
شعريا وحوالي خمس روايات . وهكذا

صدرت اشعار « محمود درويش »
ورفاقه من شعراء الارض المحتلة
العرب .. ولا تكاد هذه الحروف
الثائرة المناهضة تصدر حتى تصادها
السلطات الاسرائيلية وتمتثل
اصحابها .

وقد اثارت الحركة الشعرية
الجديدة - بالذات - والتي يقف في
طليعتها محمود درويش اعصاب
السلطات الاسرائيلية ، ففسحرت
اوامر بمنع نشر الشعر العربي القومي
في الصحف الستة عشر التي تصدر
بالعربية في اسرائيل ، لم صدرت بعد
ذلك اوامر باغلاق الصحف العربية
نفسها .. وعندما لجأ الشعراء العرب
الى اقامة اسبقيات شعرية .. يلتقي
فيها الجمهور العربي مع شعراء الذين
يمرون من حنينه وشوقه لجدوره
الثابتة تاريخيا .. صغرت الاوامر
بمنع اقامة هذه الاسبقيات التي كانت
تقبل دائما الى مظاهرات وطنية
يسبب فبدا الاقبال والحماس
البطولي .. وعاملوا هذه الاسبقيات
على انها مظاهرات أو تنظيمات
سياسية معادية للغة الاسرائيلية
الزعموة .

والشاعر « محمود درويش » ..
اختر الشعر ليكون مظهرا من
مظاهر نضاله .. وان تحمل كلماته
طائفة من الصدق والاخلاص والمراحة
والمقاومة .. فلكلماته تولد في معبد
الجمال وتصبح خادمة للذئاب
بعد ذلك .

وسرعان ما عاقت السلطات
الاسرائيلية بهذا النشاط الضحوظ
فاصدت اوامرها باعتقال الشاعر ..
فالتقي به في السجن منذ ١٥ مايو

عام ١٩٦٦ محاولة جديدة من جانب
اسرائيل لتعطيل كل اليون المقاومة
العربية في الاراضي المحتلة ، وفي
مقدمتها حركة المقاومة الادبية الفكرية
التي يمثلها محمود درويش وغيره من
شعراء الارض المحتلة ..

وفي السجن . من ذلك المكان
المظلم البارد ، البثت كلمات مضنية
داثئة ، تبث الحياة وتضي لللائين
الطريق .. وفتح الشاعر العربي
« محمود درويش » في مصاف شعراء

الحرية في العالم : اراجون وبابلونيرود
وايلوار ونظم حكمت : فهو يقف في
صميم الحركة غاصبا نائرا له رؤياه
الخاصة .. لم ير في عملية سجنه
سوى عملية اختزال للسلحاة التي
يستطيع ان ينقل فوقها قدميه ..
ونظر من نالدة سجنه .. وراح يضي :

« ونعبر في الطريق .

مكبلين .

كاننا اسرى .

يئس .. لم اد .. ام يدك .

احتسنت وجعا .

من الاخرى .. »

شاعرية انسانية عاتية

وشاعرية « محمود درويش »
شاعرية غضة ذات مذاق انساني
خصب .. وشعره كما تقول الادبية
الاردنية المرولة « حنيرة سسييد
فهوجي » في معرض حديثها عنه :
« ان شاعرية محمود درويش « تسبح
فني » صالح تماما لان يكون « نسيجا
عالميا » ومن هنا كان درويش من اصبح
الشعراء الذين يمكن ان نترجمهم
الى اى لغة عالية . ونفسم الاستجابة
الحقيقية لشعرهم في اى بيئة انسانية
نضالية » .

ولقصائد محمود درويش تشبه
انسلا تحس يائه يطبخك اليه بقوة
هائلة منذ اول لقاء معه ، فهو حار
متفجر ذو حيوية هائلة ، ليس له
لرة من النفاة أو رائحة الفئور .
انه « يتنفس » ويمتلئ بالرشية في
الحياة والتحرر من الماسة سواد
كانت هذه الامانة من قرارة ذاتية ،
أو كانت من واقع مجتمعه العربي ..
ومذاقه الشعري يذكرك بالبراق

الإنساني اللاذع : الحلو والمر معا ..
لشاعر الأمريكي « والنت ويتمان »
ذلك الفنان الذي جعل من الشعر
عاصفة من الحب والتعرد .. من
الغضب والإيمان الذي يشبه إيمان
الأنبياء . انه إيمان بطولي لا يتردد
ولا يهاب ولا يرف اليأس قط طريقا
الى قلبه .

ففي أصالة محمود درويش ..
امسالة إيمانية بقضيته تحميه من
السقوط في لغ الخطائية والضوضاء
الشعرية الجوفاء بل يسيطر على فنه
سيطرة تامة .. فهو - مثلا - عندما
يرد على تلك النغمة السائدة في الأدب
الاسرائيلي والدعاية الاسرائيلية والتي
تحاول ان تقول للنام : ان العربي
حبيبي ، والعرب جميعا هم بشر من
الدرجة الثانية .. عندما يرد محمود
درويش على ذلك فإنه ينتفض من
أمانته وأمان جبرته الإنسانية :

نعم ! عرب .
ولا نخجل .
ونعرف كيف نفسسك قبضة
المنجل .

وكيف يقاوم الأزل .
ونعرف كيف نبني المعسج
العصري .
والتنزل .
ومستشفى .
ومدرسة .
وقنبلة .
وصاروخا .
وموسيقى .

وتكتب أجمل الأشعار .. .
وفي قصيدة « لا تقل لي » لبني
الوحدة العميقة بين التجربة
الشخصية والقصيدة العامة معا ،
فنستقبل عملا شعريا متكاملًا يزواج
بين الأماز التفتي والصورة الفكرية
في تناسق وتطابق أصيل . فالقصيدة
تستلهم فكرة « القومية » وتعطي
الامرار العربي في التمسك بالقومية
العربية ، والحرص على ان تبقى
فلسطين مربية .. رغم كل شيء .
لئن فتى القومية العربية ، ولم
تدرب « القومية الفلسطينية » في
غيرها من القوميات رغم محاولات
امرائيل المتعددة لتجريبهم في اطار

شخصية اليأس المستسلم في
« القومية اليهودية » .. هذه
المحاولة تدفع محمود درويش الى
الثورة على هذا الوضع بعيدا عن
الثورية الضخائية .. بل في مجموعة
محكمة من الانتمالات الصادقة يكشف
هزمة الوصل بين وجدانه وعالمه
العربي الخاص :

« لا تقل لي
ليتنى بالغ خبز في الجزائر
لاغنى مع نازي
لا تقل لي
ليتنى داهي موش في اليمين
لاغنى لاتناضات الزمن

لا تقل لي
ليتنى عامل مقهى في هافانا
لاغنى لاتصارات الحزاني
لا تقل لي
ليتنى عامل في أسوان عمالا صغيرا
لاغنى للصخور

يا صديقي
لن يصيب التبل في الفونجا
ولا الكونفو ولا الأردن في نهر
الفراسة

كل نهر وله نبع ومجرى وحياة ..
يا صديقي
أرفنا ليست يعاق
كل أرض ولها ميلادها
كل فجر وله موعد نازي .. »

لجأوب عميق مع مشكلات العالم ..
ولاحم حقيقي بين التجربة الشخصية
والقضية الانسانية العامة في وقفة
عريضة حقيقية بسيطة ، وشعر
مزيج من التفاضل البطولي .. وتتسلل
هذه القصيدة خارج الاسوار لتصل
الىنا .. في لغة شغالية صافية
لا يضيع الانسان معها لحظة واحدة
رغم ما تحويه القصيدة من رموز !!
ان درويش يقفني من خلف
الاسوار .. ومن وراء القضايا ..
ولابد ان يتحطم يوما ذلك السجن
الكبير نفسه لينطلق الشاعر يقفني على
هواه في الأرض العربية الرجبة
محفظا بكيانه العربي .. حتى :

« هكذا يصيح الصليب
مشيرا .. أو عصا نغم
ومسماحة .. ولي !! »

أحلام .. فلسطينية

ان أجمل وأعذب ما في العالم هذا
الشاعر هو « رؤيته الإنسانية »
الخاصة التي تمكن في بناء قصائده
لمحمود درويش يرى الناس والأشياء
بطريقة تختلف فيها كل الشاعر ..
ففي قصيدة واحدة يتحدث عن
حبيبته ، وفي مقطع آخر من نفس
القصيدة نجد هذه الحبيبة قد تحولت
الى معنى مختلف هو الوطن ، ثم
تتقلب الحبيبة الى أخت أو أم ..

وهكذا فالحب والوطن والحياة
والطبيعة كلها معان تتزاح امتزاجا
كاملا .. انها ذات علاج متشابهة ،
فالشاعر يرى وطنه من خلال عاطفة
الحب الشغالة ، ويرى أرضه من
خلال عاطفة الأمومة .. الحدود بين
الأشياء لم تعد موجودة . فهي شعرة
نوع من « وحدة الوجود » .. امتزاج
وذيان في ظل ما كان يسميه قديما
المربين « الكل في واحد » . وهذا
الامتزاج الكلي بين الصور والمعاني
في رؤية محمود درويش الإنسانية
التشويقية يتحقق في أجمل
صورة في قصائده .. يحدث
بدون ترتيب أو نظام دقيق .. وان
كان يتم بصورة شغالة رليقة ..
فشعر محمود درويش لا يمثل مالا
معتما ، بل هو عالم مشرق ورسم
اختلاط عناصره ورؤاه .. وانسياب
هذه النظرة الانسانية تبدو قصائده
نوعا من « الحلم » تقب فيه الوقائع
والحواس ليصبح الانسان طبقا
بلا حدود .. وهو حلم يقصم على
فيض من الشاعر الحية العظيمة التي
تملا بقطة الانسان .. ودليل على
الامتزاج بين دمي الانسان وقصيلة
الباطن ما ا

هذا الحلم المبني على فيض
الشعور الهائل ، هو حلم محمود
درويش وهو قصيدته في ذات الوقت ..
وهذا النوع من الحلم هو الذي
يفسر لنا عند محمود درويش « انكسار
المنطق » العادي في شعره .. لأن
المنطق العادي يصلح للوقائع الباردة
ذات القدمات والتسلسل ، ولكنه
لا يصلح للتجارب الروحية الكبيرة

تنام ، فتعلم اليقظة في عيشي مع
السهر
فداني الريح أنا وعهد نفاص
عينها
وصولي الحصى ، والرمل ،
والحصى
سأعبدكم ، لتعلم كالكلاك ، وكل
رجلها على الدنيا ،
صلاة الأرض للمطر .. »
الخلاص .. مواجهة الطوفان
وقى شعر محمود درويش .. غير
هذه الوحدة والامتزاج واللويان بين
ألماني المختلفة .. ظاهرة أخرى هي
الاحساسات العسافطى المزعج
ب « الأبرة » ..

ان تجربة الأسرة في شعر تجربة
روحية فلة .. تجربة أمامه في كل
لحظة .. أنه يتحدث كثيراً من أمه
وأبيه وجده وأخته وأطفاله الثمانية ..
وكل ما يتصل بهذه العناصر البشرية
التي تتكون منها الأسرة مادياً وعاطفياً.
ولكن ما هو معنى الأسرة عند
محمود درويش ؟
هل تقتصر على ذلك المعنى
الفيق المحدود ؟
هل تدور في حدود الصور المألوفة
البسيطة المألوفة ؟
ان الأسرة عند محمود درويش هي
أسرة مزقة تحاول أن تلتئم ، وببذل



فلسطينية كانت .. ولم تزل ..
مثل هذا الحديث الجميل لم
يتوجه به الفنان ؟
انه حديث «عاشق من فلسطين» ،
وعاشق لفلسطين نفسها ، فليس في
هذه الصور الشعرية كلها ما يناسب
عاطلة عادية ، او حبيبة عادية ..
ونلتقي بنفس الرؤية الانسانية
عندما يحدثنا الشاعر من أمه .. اننا
لا نكاد نقرب من صورة الأم في قصيدته
« في انتظار المالدين » حتى تنفس
صورة الوطن .. يقول محمود درويش :
« أصوات أحبابي تشق الريح ،
تقتحم الحصون
يا أمنا انتظري أمام الباب ..
انا عائدون

هذا زمان لا كما يتخيلون
بمشيئة الملاح تجرى الريح .
والتيار تطلبه السفينة
ماذا طيبت لنا ؟ فانا عائدون
نهووا خوايبي الزيت ، يا أمي ،
واكباس الطحين
هاتي بغول الحقل ! هاتي
المشيب
انا جاثلون »
هل تكون الأم هنا هي الأم
العادية .. أم أن هذه الأم هي
الوطن ؟ انهما مما .. متمزجان ..
ذائبان في كأس واحدة ..
وما ينطبق على الحبيبة والأم ..
ينطبق على الأخت .. ان محمود
درويش يعرف أنه على «أرض متحركة»
ومن هنا فهو « يراوغ » أحبابنا
قارنه .. ويومه أنه سيتحدث من
« أخته » ولكن القارئ لا يلبث أن
يحد نفسه - في أحكامه - يدخل
الى « فلسطين » مجسدة في شخصية
هذه الأخت وفي وجهها .. ففي قصيدة
«أهدبها غزالاً» .. يقول .. والحديث
من أخته :

« أبى من أجلها صلى وصام
وجاب أرض الهند والأفريق
آلهة راكبا لفيار رجلها
وجاع لأجلها في البعيد .. أجيالا
يشد النوق
واقسم تحت عينها
يعين لناعة الخالق بالهولوك

التي تملأ مشاعر الفنان وتسيطر على
يقظته وأحلامه وعلى حواسه جميعا .
ففي قصيدته « عاشقتي من
فلسطين » نواجهنا بهذا الرؤية
الخاصة ، فالشاعر يتحدث عن
حبيبته ، ولكننا نعرف ما نعلم أنه
ينقل من الحبيبة الى الوطن ، ثم
يمزج بينهما .. فلا نحس أن الحبيبة
شيء ، والوطن شيء آخر - كما يقول
الأديب الفلسطيني « فسان كنانتي »
في كتابه « أدب المقاومة في فلسطين
الاحتلة » - أنه يقول في بداية قصيدته
مخاطبا حبيبته :
« عيونك شوكية في القلب
توجهني .. وأهدبها
وأحبيها من الريح
وأهدبها وراء الليل والأوجاع ..
أهدبها

فيشعل جرحها ضوء المصابيح
ويجعل حاضري فهدا
أغر على من روحي
وأنتي ، بعد حين ، في النساء
العين بالعين
بانا مرة كنا ، وراء الباب ،
الذين !!

هذا الحديث العاطفي من الحبيبة
سرمان ما يخفى لنحس أن هذه
الحبيبة ليست فتاة عادية ، وإنما
هي « فلسطين » نفسها .. :
« رايتك عند باب الكهف ،
هند الفار
معلقة على حبل الفسيل لياب
أيتامك
رايتك في المواليد .. في الشوارع
في الأرباب .. في دم الشمس
رايتك في أفاني اليتيم والبؤس !
رايتك ملء ملح البهي والزمل !
وكنت جيميلة كالأرض ..
كالأطفال .. كالفل
واقسم :

من دموع العين سوف أخيط
متديلا
وانقش فوقه شعرا ليعنيك
واسما حين أسقيه فؤادا ذاب
ترتبيلا
يعد عرائس الأيك
سأكتب جملة أغلى من الشهداء
والليل

جهدا عاطفيا جاللا في سبيل الوصول الى النشأان الأصمیل .. وتكررة الاسرة التي تمرقت في « مسائل موضوعي نئی .. حلو وصيق لاساة فلسطين .. فشعب الفلسطينيين في الرؤية الوجودانية للشاعر ، هو اسرة تمزقت . ومعاولة الالتئام بين افراد الاسرة هي محاولة الصودة والرجوع والتوحد بين افراد شعب فلسطين . على أن الاسرة الفلسطينية كما يصورها محمود درويش تبدو اسرة عاطفية .. مليئة بمشاعر عظيمة نبيلة .. تعيش في حب جانف يسيطر على افرادها سيطرة كاملة .. ويكفي أن نقرأ الأبيات التالية التي تصور حب الشاعر لأمه في قصيدته :

« ألي أمي !

« أحن ألي خبز أمي

ولقوة أمي

ولسمة أمي

وتكبر في الطفولة

يوما على صدر يوم

وأعشق هموي لأني

أذا مت

أخلج من دمع أمي »

أن الحب الأسري الجارف الذي قدمه لنا الشاعر .. في مواقفه الخاصة الذاتية .. هو وحده الطريق الى الالتئام والصودة .. تقضيبة الفلسطينيين في حاجة الى حب جاروف عظيم من أبناء فلسطين تجاه الأرض العربية .

هذه هي أمه .. وأخته .. أما إبرة فهو صورة ناقلة .. حبة ، مثل الحكمة والمأني والجدور والثرثرا ، وهي التي تلبد الشاعر الى أرضه وجلوره وأمله وتفرس عليه الا يعتمد أو يهرب من ذلك العذاب الذي يمانيه فوق أرضه المحتلة .. أن الأب هو صوت الاجيال الراشدة تلك التي عاشته على الأرض الفلسطينية . للأب يتحدثك .. من وراء قصائد محمود درويش .. وهو يملك المعرفة الكاملة بحقيقة النكبة ، فقد شاهدها ولم يسمنها من أحد .. وهو أيضا يملك الثقة التامة بأن الأرض لابد .. لابد أن تعود !

ويظهر دور الأب في شعر محمود درويش كرد فحل أمييل على عديد من الحالات النفسية التي تتناب شاعرا وتسيطر عليه .. فالضيق والقلق على الهروب والهجرة تصل بالشاعر الى حالة اليأس أحيانا . ويتراءى له أحيانا أن لا يبقاه له في هذه الأرض التي تتذبذب وتضنيه ولابد أن يتركها ويبحث لنفسه من مكان آخر وجلور أخرى ، أنه يبحث من الخلاص الفردي ، بعد أن تسرب اليه يأس وحك في النسر ، ولقد كان الشاعر من قبل يظن أن خلاصه الفردي في خلاص الوطن كله .. هنا يظهر الأب .. صوته عميقا والقا .. شجاع أمل في ظلام الشك واليأس .. فهو يتنادى أبنته : لا ترحل .. تمسك بالأرض والثرثرا .. عليك أن تحبل صليبك على تنكيك ، فلقد تحمل إرب مدابا ما بمده مداب لم التصر .. لأنه لم يئاس . أن الأب هو الذي يبعد الفتى الحزين الرابف في الرحلة والهجرة الى جلوره الثانية .. فلي قصيدة « أبي » يقول محمود :

« فلي طرفا عن القفر

وانحنى يصفر التراب

وصلى لسما بلا مطر

ونهائي عن السفر »

ثم يختم قصيدته قائلا :

وأبي قال مرة :

الذي ماله وطن

ما له في الثرى ضريح

.. ونهائي عن السفر .. »

من خلال هذا الصوت البميق الأصمیل : جبهوت الأب ، نزع الشاعر جلوره من جذبه في أرض الماساة .. أملا في أن يشر الزرع الجديد تنرا .. وجرية .. واسرة ملتصقة غير مجرورة .. ووطنا حرا ميتسا .

ويجد الشاعر تحت تأثير صوت الأب شجامة الاستقرار والاستمرار ، ومواصلة البقاء في جلوره وأرضه ، والسير على الأشواك .. لهذا فهو الآن يرفض أي صغينة نجاة تريد أن تحل به ولتنجيه من الطوفان .. لقد

أحس بفشل صوت أبيه أن النجاة من الطوفان هي مواجهة الطوفان :

« يا نوح !

هبنی فغن زيتون

ووالله .. حكمة !

أنا صنعا جنة

كانت نهايتها صناديق القمامة

يا نوح !

لا ترحل بنا

أن المات هنا سلامة

أنا جلور لا تعيش بغير أرض ..

ولكن أرضي .. قیامة ! »

فالوت الآن على أرض « فلسطين » .

في مواجهة الطوفان .. أهون من

الهروب والرحيل !!

الكفاح ضرورة حتمية

وفي عام ١٩٦٦ ردد حرب الأرض المحتلة الشاعر محمود درويش قصيدته

« ليلى من غزة » يصف ليها مصر

فتاة عربية من قطاع غزة بعد دخول

الصهاينة إليها أبان المدوان

الثلاثي .. فالشاعر الذي خدمت

قريته أمام عينيه ويميش في قيود

الانصاف يعض في رداء تلك الفتاة

وحبنا وتنجيب أهلها على الصود ..

وحين دموا قريته جمل أصل

« الجليل » يرددن معه :

« أنا في ترابك يا بلادی رعشة

الدماء الفتية

أنا في كروم التين في قلب البراري

الصجدية

وهنا جلودي في ترابك

كيف تقلمنا آياد أجنبية .. »

أنه لآلي وكفاح .. والكفاح

ضرورة حتمية تفرض نفسها على

الشاعر ، تفرض نفسها عليه ..

جعتين هما في حالته متماثلتان .. أبنی

من جهة الفن وجهة التاريخ :

فمن جهة الفن لم تعسد هناك

متنوعة غير المعص الحديث بعامه من

التلاحم بين الشعوب والواقع .

ومن جهة التاريخ فسدر له أن

يعايش تجربة الكفاح الجماعي من

أجل عودته الى جلوره الثابتة ..

ومن ثم كان الكفاح والثورة يشلان

المحور الأساسي في الشعر المعاصر

بعامه .. وعند محمود درويش

بخاصة .. ففى التفاعلية لتعاليمه
صادقة متوهجة بفكرية خلاقة ..
يغضب ويثور :

« أجوج يا بلدى ويشع غاصب
جمل البقايا من عظامي موائد
أنا ناث لك يا تراب بلادنا
أنا ناث لك يا شقيقى العائدا
ولكى يظل النهر فرا صاحبا
ناديت أدلع للصعب رواقدا ! »

فلسطين الصلوبة !

وفى شعر محمود درويش .. نجد
يكرر رمز الصليب .. فهو يظهر فى
معظم قصائده .. وللمشار فى ذلك
مبررات فكرية وفنية عظيمة .. أهمها
ولا شك : أنه يعيش على أرض
لفلسطين .. وفلسطين هى أرض
« المسيح » ، وقد اترت مأساة
السيد المسيح بالصليب الذى صلبه
اليهود عليه .. فالصليب ياترن
بالفلسطين القديمة .. وهو ياترن أيضا
بالفلسطين المعاصرة .. فاليهود يريدون
أن يعيدوا لفلسطين وكل فيه فيها
ويقضوا على أهلها .. ويقضوا على
قوميتها العربية .. ومن حق شاعر
يعيش فى هذه المأساة فى كل لحظات
حياله أمام نظيره حيث يتعرض هو
وأهله ومواطنوه لمحاولات الصلب كل
يوم بلا رحمة ولا هوادة .. من حقه
أن يعبر عن مأساة العظيمة برمز
الصليب .. ورمز الصليب استخدمه
شعراء الإنسانية المائلين .. وفى
رأى أن محمود درويش هو أقرب
وأصدق شاعر فى القرن العشرين الى
الانفعال الفنى والوجدانى فى استخدامه
رمز الصليب وما يتصل به من بقية
الصور المروعة : تاج الشوك على
الرأس ، والسامير فى اليدين .. وذلك
لأن محمود درويش يعيش فى مأساة
القرن العشرين .. مصداق مأساة
الصليب .. يقول محمود درويش فى
قصيده : « صدى من الغابة » :

جاء الصدى

وكنت مصلوبا على النار

أقول للفران : لا تعشى

فربما أرجع للدار

وربما تشفى السماء

ربما ..

تظفر هذا الخشب الضارى

أنزل يوما من صليبى

ترى

كيف أعود حافيا .. عارى »

وليست صورة الصليب فى شعر
درويش مقصورة على هذه القصيدة ..
أو على عدد محدود من قصائده ..
ولكنها صورة تسيطر على وجدانه
وعلا معظم أشعاره .. فهو يلتزم
بالصليب لارتباطه بوطنه المحتل ..
وتجربته الإنسانية الشموالية .. هذا
الموقف الذى عبر فى قصيدته « قال
الفنى » :

« الفنى على صليب الألم

جرحه ساطع كالنجم

قال للناس حوله

كل شيء .. سوى الندم :

هكذا مت واقفا

واقفا مت كالأشجار .. »

الأشجار تموت واقفة .. وحركة
شعرية نضالية مقالة .. ومحاولة
شعرية لتفسير الدين تفسيراً نضالياً
فهو يقول على لسان السيد المسيح
فى قصيدته : « مع المسيح » .

— أو

— أريد يسوع

— نعم من أنت

— أنا أبكى من إسرائيل

وفى فنى يسامير .. وإقليم.

فأى سبيل

اختار بين الله .. أى سبيل

أكثر بالخلاص . الحد ؟

أن أمشى

وأرأى .. وأحترق ؟

— أقول لكم .. أمانا أيتها

البشر ! ! »

فالمسيحية فى وجدان شاعرنا
محمود درويش دعوة الى التقدم ،
ودعوة الى النضال البطولى والوقوف
فى وجه العقبات واحتمال الآلام
العظيمة ..

ونفس هذا التفسير المتفصل
يقدمه لنا الشاعر للدين الاسلامى
مستوحيا من رسالته وتاريخه الذى
بالنضال والمقاومة .. ففى قصيدة
« مع محمد » يتحدث درويش على
لسان الرسول « محمد » قائلا :

— « تحد السجن والسجان

فان حلاوة الايمان

تذيب مرارة المعتزل ! »

دعوة صادقة قومية

أن محمود درويش شاعر عظيم من
شعراء القرن العشرين .. يقولون أن
نقطة التقل فى شعره هى صلة الشمول
الإنسانى ، هى حنوه على الحياة
كلها ، هى وعيه الميق بكل ما يحدث
فى أرضه المحتلة أو يأخذ مجراه فى
العالم .. وهو يعانى اليوم من آلام
« الروماتيزم » من وطوئة سجون
إسرائيل .. فمن واجبه أن نجعل منه
قضية إنسانية عالمية .. وحديثنا
موجه الى الصمم الأدبى والفكرى فى
العالم كله ، ولكن .. لكى نصل الى
هذا المقصود فلا بد أن تتحرك هيئاتنا
الفكرية العربية .. حتى تتحول
قضية هذا الشاعر المقاتل الفئسان
الليزيم بجلوده النابتة العربية الى
قضية عالمية .. أن محمود درويش
« من غابة الزيتون »

باحساس عميق بلغالية الكلمة والثقة والصورة ، واندائه واقع
 لمور الثقافة ، وإيمان كامل بضرورة خلق تلاحم حي بين حركة الثورة
 وحركة المثقفين فضلا عن مد إبعاد الثقافة في وجدان الجماهير .. بهذا
 كله وبكثير غيره صدر عن وزارة الثقافة كتاب « أهداف العمل الثقافي ..
 مولفنا منه واعلنا فيه » محتويا على خريطة كاملة لإبعاد العمل الثوري
 في جهة التحرير الثقافي ، وحوار فكري مفتوح حول كافة التجارب
 الجديدة التي خاضتها وزارة الثقافة بما في ذلك تجربة وزارة الثقافة
 نفسها من حيث أنها لم تات توجيها المؤسسات ثقافية راسطة الأركان
 والتقاليد ، بل كان إزاما عليها أن توجد هذه المؤسسات ايجادا جديدا
 فيه كل ما في تجربة الإيجاد الجديد من عظام المنجزات ومواطن القصور .
 وإذا كان هذا الكتاب يحق هو ميثاق العمل الثقافي الذي تدخل به
 وزارة الثقافة ظاهرا الماشر مؤودة بطريقة تسع ستوات من العمل
 المتواصل ، فإنه من الطبيعي بالنسبة لهذا الكتاب أن يبين لنا موقع
 الوزارة الحالي من الأهداف التي تسعى إليها ، والتي حددها الكتاب
 في ثلاثة أهداف أساسية هي : ● ثقافة للشعب ● رفعة المستوى
 ● موجهة في خدمة التطور أما الهدف الأول فهو ما نلثل نظريا في
 إزالة العواجز الثقافية بين فئات الشعب . ومعاولة نشر الثقافة بين
 الفلاحين ، وما تجسد تطبيقيا في تشييد قصور الثقافة ، واطلاق
 القوافل الثقافية عبر القرى ، والنشاء جهات الثقافة الجماهيرية الذي
 يحرص على خلق حركات ثقافية اقليلية بدلا من أن يكون مجرد محطات
 للتوصيل الثقافي .

ولقد تمثل الهدف الثاني في معاولة رفع مستوى المضمون الفكري
 في الأعمال الفنية والثقافية المختلفة ، انطلاقا من ظروفنا الاجتماعية
 التي هي جزء من قضية الثورة ، ومن هنا كانت الثقافة رفيعه بمضمونها
 الفكري بمقدار ما هي رفيعه بوسائلها في التعبير ، ومن هنا أيضا كان
 انشاء المراكز الفنية العليا خطوة علمية سليمة نحو ثقافة رفيعه ..
 فكريا وفنيا .

أما الهدف الثالث والأخير فهو توجيه الثقافة لخدمة التطبيد
 الاجتماعي ، لا بمعنى توظيفها والسيطرة عليها ، ولكن بمعنى تحريرها
 من القسوف التي تعول بينها وبين الانطلاق ، طالما أن الثقافة بطبيعتها
 تقدمية أمضى من أجل تقدم المجتمع . وانطلاقا من هذه الركيزة قامت
 مؤسسات النشر ، والمسيتما ، والمسرح والموسيقى كخطوات تطبيقية في
 هذا الاتجاه .

أن نداه قولاً وحاراً ينطلق اليوم من قلب وزارة الثقافة بإعجاب
 بالمثقفين جميعاً أن يتعاملوا معها « تحليلاً ، ونقداً والمغالاة واختلافاً »
 وأن يكون طرفاً في الحوار الصادق حول تعديف العمل الثقافي « من أجل
 ثقافة قومية اشتراكية إنسانية » .

شاب في الخامسة والثلاثين من عمره ..
 أب لثمانية أطفال وتساعهم سياتي
 بعد أيام قلائل .. فإن قيدوا جسده
 فهو نائر بروحه .. وإن أسمى عليه
 نبأ الإلهاام والأحلام يكون كفاحه .. ومن
 النادر أن يمرتبه اليأس لانه جصل
 نفسه جزوا من تراث النضال الكفاحي
 لشراء القرن العشرين .. الذين
 يقولون كلمتهم بشجاعة وثقة .. فهل
 يصل هذا الحديث الى مفكرى القرن
 العشرين الاحرار ويطالبوا بالانراج
 من ضاعتوا الغربى العظيم الذى وقف
 صنادقا مع التزامه بوطنه .. وشق
 بكلماته الظلام لينبث الضوء لشعبه
 المحتل !!!

أن محمود درويش رمل للنضال
 المستمر ضد قوى القهر والطغيان في
 جميع صورها .. وشهيد حقيقى
 للكلمة الشريفة النظيفة المادلة ..
 أنه يحترق بسبب نضاله .. وإن كان
 شاعر تركيا العظيم « نالهم حكمت »
 قد قال في سجنه يوما :

« أن لم احترق أنا ، وإن لم
 تحترق أنت ، وإن لم نحترق كلنا ،
 فكيف للظلمات أن تصبح ضياء .. »

لمحمود درويش ما زال ينبنى من
 خلف القضبان .. لانه لا نهاية للنضال
 المادل لقضية وطنه المتصعب
 « فلسطين » .. وهو بكلماته ..
 ورويته الإنسانية المميقة يرى أن :

« مليون مفسور

على أصناف قلى

يخلق اللحن القائل « .. »

. فاروق يوسف اسكندر .

عقيد الأدباء العرب مؤتمرهم السادس
بالقاهرة (١٦ - ٢١ من مارس ١٩٦٨) وطرحوا
على أنفسهم سؤالاً رئيسياً عن مهمة الأديب في
معركة التحرر من المستعمرين ! قديمهم وجديدهم
وما يلحق بهم من ذيول وأذنان ، وقرئت في ذلك
بحوث ، وأديرت مناقشات ، وقررت توصيات .

لكننا نريد أن نصرخ بالقول ينبعث خالصاً من
أعمق الأعماق ، أن الأمر لم يعد يحتمل أن يتحدث
بعضنا إلى بعض ، وأن يصفق لبعضنا لبعض ؛
لقد أدت الكلمة العربية معظم رسالتها إلى العرب
الذين يفهمونها ، وبقي بعد ذلك كل شيء ! بقي
أن تعبر حدود العرب إلى سواهم ، لأنها كادت
إلى هذا اليوم ألا تفرغ لهذا السوى أذن ؛ لقد
سمع بعضنا بعضاً ، سمعه شاعراً ، وسمعه
ناثراً ، وسمعه خطيباً ، وسمعه كاتب قصيدة
ومسرحية ، وسمعه دارساً مفكراً ، وكان لابد لنا
أول الأمر أن يستمع بعض لبعض حتى نجتمع على
رأى موحد ولتلقى في وقفة واحدة ، أما وقد
تحقق هذا فقد أصبح من واجبننا الآن أن نقول :
أما بعد ؟ أما بعد هذا التبادل الفكري بين العربي
والعربي ، ماذا ينبغي على أصحاب الكلمة - فكرا
وأدبا - أن يصنعوا بها ؟

الكلمة العربية مشحونة برسالة وطنية ، وهي
في الوقت نفسه رسالة إنسانية ، لأنها رسالة
الحق والعدل والحرية ؛ لكن هذه الرسالة - كاية
رسالة أخرى - لا يكفي أن يوجهها المؤمنون بها
إلى المؤمنين ؛ وإنما الضرورة الملحة تقتضي أن
يوجهها المؤمنون بها إلى غير المؤمنين ، ليسمعوها ،
ويعوها ، لعلها تردهم من كفر إلى إيمان ؛ الكلمة
العربية توشك - إلى يومنا - أن تقصر نفسها
على الناطقين بها ، فكأنما كل منا يحدث نفسه ؛
أنها حبيسة أفواهنا ، أنها كالسلعة يبيعها صانعها
لنفسه ، فهو الصانع وهو البائع وهو الشاري في
آن معا ؛ فهما يكن بها من قوة وغنى وخصوصية
وغزارة وحرارة وعمق ، فهي - كالرداء بدئي
صاحبه ويظل جاره غارياً مقرروراً كما كان ؛
فما بالك والكلمة العربية - إلى يومنا - ليست
منظوية على كل ما نرجوه لها من قوة وغنى
وخصوصية وغزارة وحرارة وعمق ؟ ما بالك والكلمة
العربية - إلى يومنا - تترك الجريح الدامي في
نزيقه ، لتناقش مشكلات نظرية في فلسفة الأدب
والفن ، أو لتتراشق كلمة هنا مع كلمة هنالك
بإسهام النقد والاتهام ، فباتت الكلمة العربية
مشغولة بنفسها ، تفزل خيطها من جوفها
لتكتسب به وتنام !

هذه الكلمة العربية لابد من عبورها إلى غير

مهمة الأدباء العرب في مؤتمرهم السادس

أو أفريقيا ، وتستطيع أن تفصل أوروبا عن آسيا إذا أرادت ، وأن تفصل هاتين عن أفريقيا - ولم نقل شيئاً عن ينابيع الثروة والثراء ، الظاهرة والكامنة في هذا القليم .

قضى لنا - كما قضى علينا - أن نكون وطننا العربي بهذه الخطورة البالغة ، واذن فلا مندوحة لنا عن أن نقف عدو لنا عند بابنا ، أحياناً يقرع ليدخل ، وأحياناً يتاح له الدخول بشر قرع يهدد به لحضوره ، وهكذا كان تاريخنا دائماً : صراع لم ينفك قائماً مع عدو يتلوه عدو ؛ ومؤدى ذلك أن ليس لأهيننا أن تفعل لحظة ، لأن العدو إذا ما تعدل عليه الظهور المفزوح ، تستر وتخفى ، وعلى الكاتبين واجب دق الأجراس للندير ؛ وفي الفرق بين علانية العدو وخفائه ، يقع الفرق بين

الاستعمار القديم وزميله الجديد ؛ وفي بيان التفرقة بين الاستعمارين ، يقول الدكتور عبد المسزق الأهواني في بحثه الذي قدمه إلى المؤتمر : « أن التفرقة بين الاستعمار القديم وبين ما يسمى بالاستعمار الجديد أمر يمكن أن يكون سهلاً جداً وواضحاً جداً ، إذا قلنا أن الاستعمار الجديد قد تخلى عن الاحتلال العسكري وأجلى جيوشه عن الأوطان التي كان يصكر فيها لحماية نفسه واخضاع المواطنين ، وبذلك استقلت المستعمرات القديمة وصارت دولاً ذات سيادة تمثل في الهيئات الدولية وتقيم لها سفارات وقنصليات في ممالك الأرض المختلفة ، ومع ذلك فإن التفرقة تصبح غامضة معقدة حين نتجاوز هذا المظهر الخارجى لجيش محتل ، إلى الفاية أو الهدف الذي من أجله احتل هذا الجيش الأجنبى وطناً غير وطنه ؛ أى هدف الاستغلال المادى والمعنوى ، فهل زال هذا الاستغلال بزوال الاحتلال ؟ إن الشواهد كلها تثبت أن هذا الاستغلال لا يزال قائماً ، ومن هنا جاز أن يسمى هذا الاستغلال بنفس اللفظ الأول ، وهو الاستعمار ، تضاف إليه صفة « الجديد » - وبعض الدكتور الباحث في بحثه شارحاً لنا العوامل التي أجبرت الاستعمار على أن يسحب جيوشه الظاهرة ، ليحل محلها جنوداً خفية تتسلل إلى نفوس الناس في شراب ثقافى مفسوش ، وفي أعائن اقتصادية ظاهرة التعمق للفرساسة ، وحقيقتها أن يرداد المقتسر تخمة من لحوم الضحايا .

فماذا يكون دور المثقفين إزاء هذا التسلل المستور ؟ دورهم هو اليقظة التي تتطلب الاصالة في العلماء الثنائى ، والتي تنفر من كل محاكاة عمياء ، فتأخذ من ثقافات غيرنا ما يمكن أن تتمثله لنزيد عليه ، كما فعل أسلافنا العرب

المؤمنين بما تحمله من رسالة ، وانها لقيمة أن تحقق هدفها ما دامت تحمل معها الحق ، وما دامت تبشر بحق الإنسان في عمومها عن طريق مطالبتها بحق الإنسان العربى التي اغتصبها الفاصيون - وأما الحق الذي تحمله فلا يكون إلا من دراسة جادة واعية لتفصيلات الموقف ، فلا يكفى أن نقول : « استعمار » ((أمبريالية)) « صهيونية » « إسرائيل » ، لأن هذه الكلمات إذا ما فجرت ، أخرجت من جوفها مأسى بشرية تفص لهما طوق الناس أفراداً وجماعات ، فإذا جاز لغير المكثر أن يكتفى بهذه الكلمات في عمومها ، فواجب الكاتب - مفكر وأديب - أن يفجرها تفصيلات تتحول إلى آدميين من لحم ودم يعانون الأمرين ، وهنا يقع على المفكر صعب التحليل والتعليل ، ويقع على الأديب صعب التجسيد والتصوير .

لقد قضى لنا - كما قضى علينا - أن نكون الوطن العربى مركزاً بالغ الخطورة في سياسات العالم الطامع الجشع ، حتى لنفكر كجائ العسكريين في البلاد الاستعمارية ينهون أقوامهم أن القابض على الشرق الأوسط يكون في يده زمام السيادة ، فمن أقوال أحدهم : أن دولة مقاتلة عظيمة ، تثبت دعائمها في الشرق الأوسط ، يمكنها أن توجه ضرباتها حيث شادت في أوروبا أو آسيا

دول العالم الثالث - الدول غير المنحازة - بينا لأهلها كيف أن الحركة الصهيونية منحازة بطبيعتها ، فهي تنحاز مرة الى بريطانيا ، ومرة الى أمريكا بحسب الظروف التي تواتيها ، واذن فهي حركة تقوم على مبدأ أساسي يخالف مبدأ الدول غير المنحازة ؛ هذا الى أن الحركة الصهيونية في صميمها حركة لقوم غرباء عن الديار جاءوا ليخطفوا بلدا من أهله ، فماذا تحدث هذه الصورة في البلاد التي ظفرت باستقلالها من المستعمرين الدخلاء بعد جهد وكفاح ، ماذا تحدث فيها هذه الصورة الا النفور أشد النفور ؟ اذن فهذا هو ما نبينه للبلاد الافريقية ، فمثلا ، في وسعنا أن نوضح لهذه البلاد ما ربما يكون خافيا

لكن هذا كله فيه حصانة لنا من العدوى ، وتظل الرسالة الكبرى العاجلة والمفاعة على أعتاق الأدياء والمفكرين باقية ، وهي : كيف نعبر بكلمة الحق الى الآخرين ، الى غير المؤمنين ، الى من اصموا آذانهم وأغضضوا أعينهم الا على ما يشتون أن يسمعوا وأن يروا ؟ لعل أجود وادق ما قيل في المؤتمر جوابا عن هذا السؤال الهام العاجل ، هو ما تقدم به الدكتور محمود ابراهيم (من الأردن) عن دور الاديب العربي في مكافحة الصهيونية خارج الوطن العربي ؛ فهو بعد أن نبهنا الى أن العالم الغربي بالذات مهيبا أصلا لأن يقف موقف العداء من العرب ، مضى ليلفت نظرنا الى أن دول العالم الخارجى ليست



ح . حماد



س . ادريس



ع . كفتاني

على بعضها من أن المستعمر الذي أخرجه بالثورة والتضحية ، هو نفسه المستعمر الذي خلق اسرائيل ليستخدما ، والا فمن أين جاءت اسرائيل المتسولة بالاموال التي تعين بها بعض البلاد الافريقية ؟ !

وأما اذا كان الخطاب موجها الى دول الكتلة الاشتراكية ، أبرزنا ان الحركة الصهيونية حركة يمينية رجعية رأسمالية ، تدور على تعصب عنصري وديني من أشنع ما قد شهد التاريخ من ضروب التعصب ، وهو ما يتناقى من حيث المبدأ مع النظرية الاشتراكية ، وذلك كله فضلا عن كونها ركيزة للاستعمار الغربي الذي جاءت الاشتراكية لتناهضه .

كلها على نظرة واحدة وموقف واحد ، وبالتالي فلا يجوز - ونحن نعد المدة لمخاطبة العالم - أن نخاطبه كله بأسلوب واحد وبطريقة واحدة ؛ نعم ان قضيتنا آراء المستعمرين واسرائيل قضية واحدة ، لكن لها جوانب ، يمكن ان نضبط منها على هذا الجانب هنا ، وعلى ذلك الجانب هناك ، بحسب استعداد الأمة التي نوجه اليها الخطاب ؛ وهو يقسم العالم من هذه الناحية اربعة أقسام : الدول الاسلامية ، ودول عدم الانحياز ، ودول الكتلة الشرقية ، ودول الكتلة الغربية .

فأذا ما تحدثنا الى مسلمين عن قضية الصهيونية ، أبرزنا منها أنها اعتداء مباشر على مقدسات الاسلام ؛ واذا ما وجهنا الحديث الى

كذلك توضيحنا لأهل الغرب وسائل إسرائيل النازية الفاشية وفي ذكرات الغربيين ما تزال الذكريات الأليمة قائمة لم يحسها النسيان ، الذكريات عما أصاب العالم من أساليب النازية والفاشية من كوارث قائمة .

هذا كله بالإضافة الى حقيقة لابد من ذكرها ، وهي ان في الغرب اناسا - مهما يلفوا من قسوة العدد - يتصفون بالانصاف وبالتقدير للحضارة العربية بكل ما فيها من قيم رفيعة ، فأمثال هؤلاء لابد أن ترتبط الاواصر بيننا وبينهم لنفيد من أفكارهم وأفكارهم ، لا سيما أنهم عبادة من حيلة الأقلام ومن ذوي الدراسات والبحوث والمكانة العلمية .

على أن هذه الرسالة التي نريد نقلها الى أهل

وشيت دول الكتلة الغربية ، وتلك هي أس المشاكل ، لأنها هي التي صنعت إسرائيل ، والتي تصر على أن تعينها وترعاها ، فكيف نخاطب تلك الدول ؟ يقول الدكتور محمود إبراهيم في بحثه الجيد ، اننا اذا أدركنا السر في قوة الصهيونية في البلاد الغربية ، استطعنا أن نتحسس الطريق الى مقاومتها في تلك البلاد نفسها ، وأما سر قوة الصهيونية هناك فمكمنه في أن التراث الحضاري اليهودي قد امتزج فترة طويلة مع التراث الحضاري الغربي ، على حين أن الغرب لا يتعاطف مع العرب منذ الحروب الصليبية على أقل تقدير ، أضف الى ذلك عن سر القوة الصهيونية في الغرب ، تملكهم لزمام الأمور في الميادين الثلاثة : الاقتصاد ، والإعلام ، والفكر .



ادونيس

س . القلاوي

الغرب ، لها من هم على أحر الشوق لحملها ، وكل ما ينقصنا هو التنسيق والتخطيط ، وهؤلاء هم المهاجرون العرب الذين استقروا في بلاد غير وطنهم العربي الأصلي ، والعرب المقيمون مؤقثا في بلاد خارجية لقضاء أعمالهم ، ثم الطلاب العرب ، ولنا أن نضيف بصفة خاصة ولود العلماء الذين يذهبون الى بلاد الغرب ليقوموا بأبحاثهم ، أو ليلقوا محاضراتهم في الهيئات العلمية والجامعات ، فهؤلاء في مستطاعهم الشيء الكثير لتبليغ رسالتنا ، أن لم يكن عن طريق مباشر ، فعن طريق غير مباشر ، ويكمل علماءنا الذين تستعمرهم بلاد الغرب ، علماء الغرب أنفسهم الذين يجب أن نستضيفهم كلما سنحت لذلك فرصة .

فماذا يسع الأدب العربي أن يصنع إزاء هذه القوة المستحكمة ؟ في وسعنا أن يتلمس نغرات يدخل منها ؛ من ذلك مثلا ما تضمره كل نفس من كراهية للطبع اليهودي الذي صورته شيكسبير تصويرا جيدا في شخصية شيلاوك ؛ ومن ذلك أيضا استشارة المصلحة المادية في نفوس الغربيين ، وهي مصلحة يعطونها الأولوية في موازناتهم للأمور : فأى الفريقين أنفع اقتصاديا للغرب : بلد عربي مترامي الأطراف ، غني بثرواته ؟ أم بقعة ضئيلة زرعت في محيط عربي يضم لها العداء ؟ ومن ذلك أيضا إبراز الخطر الكامن بسبب الوجود الإسرائيلي ، وهو خطر نشوب حرب عالمية ثالثة ، وفي ذلك وحده ما يفرح كل إنسان كائنا ما كان مشربه ومتمزه ؛ ومن ذلك

في بحثها الذي قدمته الى المؤتمر ، أمثلة لأعمال ادباء العروبة دفاعا عن حريات شعوب أخرى غير الشعب العربي ، تقول : « ان الأديب العربي لا يمكن أن يعبر عن قومه العرب من خلال رؤيته لهم وحدهم وإنما التعصب في نظره الى مشكلات قومه يوصله حتما الى أنها مشكلات العصر ، مشكلات قوم آخرين هنا وهناك على هذه الأرض ، واقتراح مشكلة العرب بمشكلات غير العرب يجعل لكل مشكلة حجما إنسانيا عاما يفيض بها الى أن يتبناها أكبر عدد من الناس ، ويعمل على حلها أخضع عدد منهم .. فلا عجب أن تجد من شعرائنا من يتغنى بالأم أخوانه في أفريقيا .. بل ان من أدباؤنا من اهتلت لجريمة هيروشيما مقدار ما اهتلت لجرائم المستعمرين في أرض العروبة نفسها ، اذ لا فرق عند العربي المجاهد في سبيل حقه الضائع ، وفي سبيل مثله العليا ، لا فرق عنده بين انسان وانسان .

انها رسالة سامية رسالة الكلمة العربية ، ينقصها ان تنطلق مترجمة الى لغات يفهمها من لا يستطيع الآن سماعها .

لنذكر - نحن الأدياء العرب - اننا في الوقت الذي نجس فيه كلمتنا العربية على صحائفنا ، فان بنى اسرائيل ينشرون باطلهم بكل لفظة من لغات الأرض ؛ انهم - فوق مساندة العالم الغربي لهم - ما ينفكون يفلدون تلك المساندة بما يكتبون وما ينطقون يوما بعد يوم ، ولكل بلد بلغته ؛ لنذكر ذلك جيدا ، لكي نواجه الحقيقة المرة ، ولكي نؤدي واجبنا في غير ابطاء ؛ وهو واجب لا يقف عند حد النطق بلغات يفهمها من نريد لهم أن يفهموا ، بل لا بد من أن نضيف الى ذلك أن نتابع ما يكتب عنا وعن أعدائنا ، لكي تكون على وعي وعلى علم وعلى أهبة واستعداد ؛ ومن لافلة القول أن نذكر الدور الذي يمكن للكلمة المصورة



ب . الحيدري

على شاشات السينما والتلفزيون أن تؤديه في أداء رسالتنا المقدسة .

ان كلمتنا هي كلمة الحق فلنعلنها على الملأ ؛ بان اهدافنا هي المثل العليا من حرية وأخاء وعدل ومساواة وديمقراطية دولية ؛ اننا لسننا نبغى ان نتجبر على أحد ولا أن نستعمر احدا ، بل - على عكس ذلك - نقاوم جيروث المتجبرين وطفغان المستعمرين ، فنحن مع تيار التاريخ ، وفي ذلك قوة لسعانا ؛ اننا - على خلاف أعدائنا - لا نقصر مطالب الحرية والديمقراطية على أنفسنا ، بل نؤيد هذه المطالب كلما طالب بها انسان وأينما طالب ، قضية الحرية عندنا قضية لا تقبل التجسرة ، فندافع عنها لاي بلد دفاعنا منها لأنفسنا ؛ ولقد ضربت لنا الدكتورة سهر القلماوي

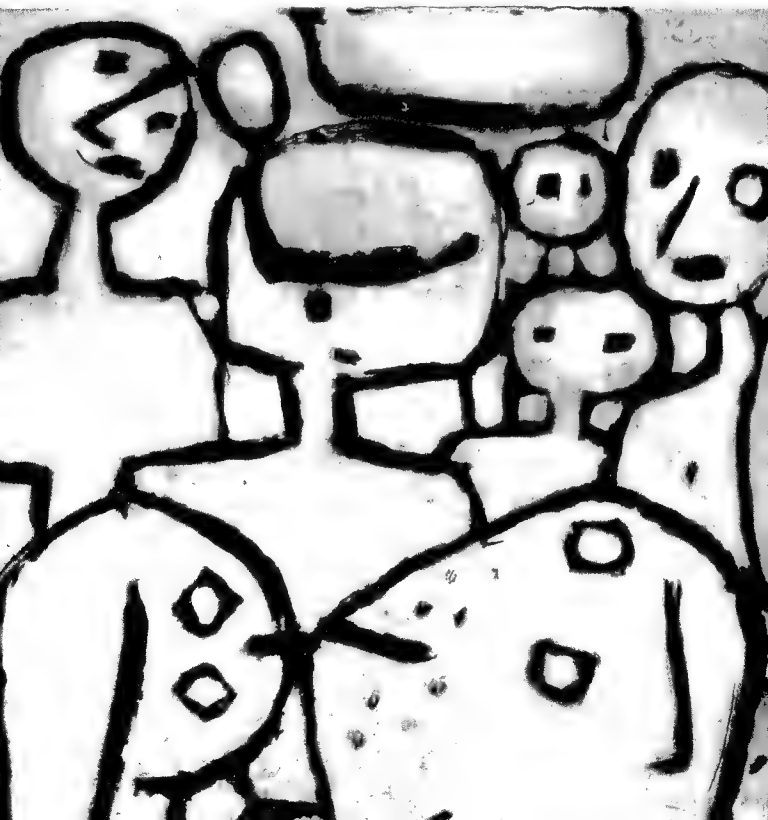
الحيدري



الفكر المعاصر

مايو ١٩٦٨

العدد ٣٩





مجلة الفكر المعاصر

رئيس التحرير

د. زكي نجيب محمود

مستشارو التحرير

د. توفيق الطويل
د. أسامة الخولي
أنيس منصور
د. فتاوى زكريا

سكرتير التحرير

جلال العشري

المشرف الفني

صفوت عباس

تصدر شهرياً عن :

المؤسسة المصرية العامة
للتأليف والنشر

هـ شارع ٢٦ يوليو القاهرة

ت ٩٠١١٩٧ / ٩٠١٢٩٩ / ٩٠١٦٤٨



- ● أهدافنا من الثقافة ، مناقشة فكرية لكتاب « أهداف العمل الثقافي » للدكتور زكي نجيب محمود .

ص ٤

- ● محنة العلم في هذا العصر ، تحليل نقدي واع لموتف العلم والعلماء المعاصرين للدكتور أسامة الخولي ● ●
- ● الفلسفة العلمية .. ما هي ؟ مناقشة جدلية للاتجاه العلمي في الفلسفة للأستاذ اسماعيل المسودي ● ● هيجل في روسيا ، للدكتورة نازلي اسماعيل حسين ● ●
- ● مارتن لوتر كننج (١) ثورة النبي الأزول ، للأستاذ محمد عيسى (٢) مسيح القرن العشرين ، للأستاذ سعد عبد العزيز .

تضام الفكر المعاصر

ص ٨

- ● دعاة الحرب في أمريكا .. كيف يوجهون اقتصادها ؟ تحليل نقدي لصراع الحرب والاقتصاد في الولايات المتحدة للأستاذ أحمد فؤاد بليغ .

فكر اقتصادي

ص ٤٤

- ● الانتقالية في علم النفس ، عرض لهذه المدرسة النفسية الجديدة للدكتور فخرى الدباغ .

الفكر العامي الحديث

ص ٥٨

- ● أصواء جديدة على قضية الالتزام ، للأستاذ محمود محمود ● ●
- ● جودكي مالة عام ، تحية أدبية لكاتب الواقعية الاشتراكية العظيم للأستاذ عبد النعم مبحي ● ●
- ● فؤاد كامل .. مواكبة فنية للعلم الحديث ، للدكتور نعيم عطية .

نقد الأدب والفن

ص ٦٤

- ● الأبتودي .. وقضية العامة في الشعر ، مشاركة في الحوار الدائر حول هذا الموضوع للأستاذ عبد القادر حميدة ● ●
- ● شعراء اليمن المعاصرون ، تحليل نقدي لكتاب هلال ناجي للأستاذ عبد الله الركيبي .

تيارات جديدة

ص ٨٨

اهدافنا من الثقافة

دكتور زكي نجيب محمود

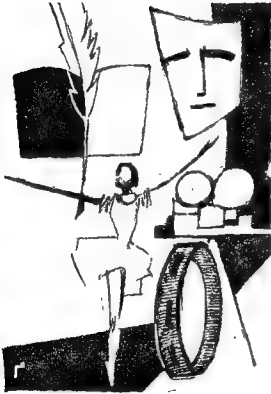


ما زلت اذكر الشهور الأولى من سنة ١٩٥٣ ، حين نذبت من الجامعة للعمل بوزارة كانت عندئذ وليدة ، هي وزارة الثقافة والإرشاد القومي ؛ وكنا نحن كبار العاملين بها لا نتجاوز ثلاثة رجال أو أربعة ، منهم الوزير نفسه ، ولم يكن للوزارة الوليدة مال تنصرف فيه أو تنصرف به ، فما كدت اجلس على مكتبي هناك ، حتى انهال على سيل دافق من أوراق ، لم أجدها تمت الى « الثقافة » كما افهمها من قريب أو بعيد : خطابات تجيء وخطابات تروح ، وموظفون من مسائر الوزارات والادارات يسعون للنقل الى تلك الوزارة الوليدة لعلهم يجدون في مجالها البكر مجالا للدرجات والترقيات ؛ وأعلى ما كنا نرتفع اليه من مستويات العمل ، هو احاديث صحفية تبين مناشط الثورة - وكانت الثورة نفسها في أول الطريق لم يمض على قيامها الا بضعة اشهر - فتبينت منذ اللحظة الأولى انني وضعت في ميدان لا احسنه ولم اكن اتصوره ، فعرضت على السيد الوزير عندئذ - عليه رحمة الله - الفاء تدبي ، فسألني دهشا : لماذا ولما يمض على عمالك هنا أكثر من شهرين ؟ فاجبته : لأنني ظننت اني قد جئت الى هنا لاضطلع بعمل يتصل « بالثقافة » ، فاذا هي كلها

أعمال بحسبها الصغير أكثر مما يحسنها الكبير ،
لأنها أعمال مكثبة قد تكون من ضرورات الإدارة ،
لكنها يقينا ليست من أسرة الثقافة في شيء ؛
وأحسن ما فيها أحاديث صحفية تدخل في باب
الدعاية الإعلامية ولا تدخل أبداً في باب الثقافة
والفكر .

هنا قرر لي السيد الوزير - وكان بالنسبة
إلى صديقاً قبل أن يكون وزيراً - أنه لا يرى
الحدود الفاصلة بين أعلام وثقافة ، وطلب مني
- إذا كنت أرى مثل هذه الحدود الفاصلة - أن
أعد له تقريراً مفصلاً لما كان في ظني هو العمل
الثقافي على مستوى الشعب كله ؛ ولم أتردد في
قبول التحدي ، وغبت في بيتي يومين لأعد اليه
حاملاً مني ذلك التقرير ، الذي أذكر الآن أنه كان
يدور كله حول الوسائل التي تستطيع الوزارة
بها أن تهيب الفرصة أمام رجال الأدب والفن
والفكر ، أن ينتجوا ما من شأنه أن يغير القيم
والمعايير ، **لأنه يغير قيم جديدة ومعايير جديدة** ،
يستغل الثورة خارجية لا مستبعدة في النفوس ؛
وقرأنا التقرير معاً في جلسة مساءلة امتدت بنا إلى
ما بعد منتصف الليل ، ولم نكد نفرغ من القراءة
والمناقشة ، حتى قال لي وهو يتسم : كم سنة
تظن ، يجب أن تنقضي ، قبل أن يتجسد هذا
التقرير في واقع ملموس ؟ فقلت له - وكنت أدبر
لقولي أن يجيء مشيراً - قلت له : **الف عام ! لكن**
هذه الألف يجب أن تبدأ الآن إذا أردنا «لأنفسنا»
أن تتغير .

لقد أسرقت في القول عامداً ، لأبين له أن تغيير
القيم من طريق الأدب والفن والفكر ليس اللعبة
لأصعب ، ولكنه عمل جاد يتطلب الصبر والدأب
والإخلاص والتضحية ، وكان أن انتهى امرى
منددلاً بالنسبة إلى وزارة الثقافة والإرشاد
القومي إلى ياس ، صممت معه إلا أعود .
ومضت أيام وأعوام ، وأنا أقرب من بعيد
ذلك الوليد وهو يكبر وينمو ، ثم يتكاثر بالانقسام
إلى وزارتين أحدهما للثقافة والأخرى للإرشاد
القومي ، فصلا للعاملين أحدهما عن الآخر حتى
لا يختلط حابل بنابل ؛ وكان يتاح لي أنا بعد آن
أن أعاون مع وزارة الثقافة ، بكتاب أنشره ،
أو مقالة أكتبها ، أو مجلة أشرف على تحريرها ،
أو لجنة أكون أحد أعضائها ، لكن هذه المشاركة
كلها لم تكن قد أطلعني على تفصيلات المشهد
كله ، حتى اطلعت منذ أيام قليلة على كتاب
أخرجته وزارة الثقافة بعنوان «**أهداف العمل**
الثقافي» تبين فيه مجالات نشاطها ، وتوقع به
أن تستمع إلى آراء المثقفين .



بل لابد أن تمتد من رفعتها لتشمل ميدان الثقافة فتقيم فيه ما يقابل الصناعة الثقيلة في ميدان الاقتصاد ، ألا وهو بناء القيم الجديدة والفكر الجديد .

حددت وزارة الثقافة في بيانها ، الهدف المقصود ، وحددت الطريق إلى الهدف ، وقسمت الطريق إلى مراحل ، فأما **الهدف** فهو خلق المواطن المستنير ، وأما **الطريق** فطريقان : أحدهما قصير والآخر طويل المدى ، والقصير منهما هو أن نشجع رجال الفن والأدب والفكر على أن ينتجوا ، كل في حدود طاقته ، وأما الطريق الطويل فهو أن نخلق رجالا جديدا في ميادين الفن والأدب والفكر ، ولا يكون ذلك إلا بعملية استكشاف للقي لئلا الضوء على أصحاب المواهب المطبورة ، وبخاصة في الريف ، لأن صاحب الموهبة إذا كان من سكان القاهرة ، فالأرجح أن يجد أمامه السبيل ميسرة لاظهار موهبته ، وأما صاحب الموهبة من أهل الريف فالطريق أمامه مسدود ، وهنا يأتي دور وزارة الثقافة في كشف تلك المواهب المخبوءة وفتح الطرق أمامها ، وهتا أيضا نشهد للوزارة انها قد انجزت ما يشبه المعجزات في وقت قصير ، والجدير بالذكر هنا ، ان الوزارة قد ادركت ازدواج النفع ، فليس الأمر مقصورا على ان تفتح رحاب الثقافة أمام أهل الريف ، ليظهر منهم من يظهر وليستمتع منهم من يستمتع ، بل ان الأمر ليمتد إلى ما وراء ذلك ، بحيث يفتح رحاب الريف أمام أصحاب الثقافة من أهل القاهرة ، فلقد كانت أسوار القاهرة مطبقة على هؤلاء ، فكانوا ينحصرون في أنفسهم وفي مشكلاتهم ، انحصارا كثيرا ما انتهى بهم إلى اختلاق المارك الفارغة لقلة ما بين أيديهم من غنى ، مع أن ريف بلادهم مجتد هناك إلى جوارهم ، فيفيض بمشكلات الحياة وتبضها ، لقد كنا قبل ذلك ، إذا ما تحدثنا عن فتح النوازل الثقافية ، لا يطوف ببالنا هذا الفتح إلا بمعنى واحد ، هو أن تفتح نوافلنا على العالم الخارجي ، وهذا في حد ذاته مطلوب ، لكنه كان ينبغي أن نتنبه إلى فتح آخر ، هو انفتاح

وإني لأعترف للقارئ وأنا خجل من نفسي ، بأنني كنت أطالع صنوف النشاط التي تقوم بها الوزارة الآن ، فأرائني كمن قدم من بلد أجنبي غريب لا يعلم من أمر هذه الفنون شيئا ، أي والله ، فالظاهر أنني قد حبست نفسي في قوقعة لا أعرف فيها إلا النشاط الواحد الذي مارسه وأمارسه ، وأعنى النشاط الفكري الذي يتصل بالمقالة والكتاب ، وأما هذه الفنون كلها التي أصبحت الوزارة تروج بها أشكالاً والألوان ، من معاهد إلى مؤسسات : **المرح والسينما والموسيقى والباليه والفنون الشعبية** ، فلم أكن أعلم عما قد تم في ميادينها إلا القطرة من البحر الزاخر ، لا ، بل ان مشغلتى الأولى - التي هي المقالة والكتاب -



لم أكن قد املت بكل ما قد اضطلعت الوزارة به في شأنها .

لقد عبرت وزارة الثقافة في بيانها هذا ، عن ادراكها الواضح المحدد لما تصنعه ، أو لما هي في سبيلها إلى صنعه ، انها - باديء ذي بدء - تفصل في تصورها فصلا تاما بين « **الثقافة** » و « **الإعلام** » (مما ذكرني بالحديث الذي كان قد دار بيني وبين صديقي الوزير سنة ١٩٥٣) ثم هي ترتب على هذا الفصل مهمة خاصة تقوم بها « **الثقافة** » وهي احلال أفكار وقيم تسير العهد الجديد بما قد طرأ عليه من ثورة في أوضاع السياسة والاقتصاد والمجتمع ، محل أفكار وقيم إقليمية ، وهي تدرك ان الأفكار القديمة تنمحي ببطء ، وان الأفكار الجديدة تحتاج إلى صبر طويل ، وهي تعلم ان المرحلة التي نجتازها لا بد لها - بطبيعة الأمور نفسها - أن تشهد صداما بين مجموعتين من القيم ، ثم هي تسأل نفسها : ماذا على الثقافة أن تصنعه ، لكي يزول القديم المتهاشم ، ويتردهر الجديد المتفتح ، أو بمعنى آخر ، ماذا يصنع القائمون على الثقافة حتى يحدث التفاعل الكامل بين **الثقافة والثورة** ؟ انه لا يكفي الثورة أن تقيم على أرضنا صناعة ثقيلة ، تطويرا لاقتصادها ، وتمكيننا لحريتها واستقلالها ،





نوافل القاهرة على الاقاليم المصرية نفسها ، وفي هذا قد صنعت وزارة الثقافة ما يستحق منا كل تقدير وتأييد واعجاب .

لكن نقل النشاط الثقافي الى الريف ، ونقل الاهتمام بمشكلات الريف الى مثقفي القاهرة ، لم يكن الا جانباً واحداً من مشروع مثلث الجوانب ، وضمت الوزارة لنفسها ، وهي ماضية في تنفيذه ، اما الجانب الثاني من هذه الخطة الثلاثة ، فهو ان تعمل على رفع المستوى الثقافي ، لان مؤدى الجانب الأول مقصور على توسيع الرقعة السطحية بحيث تشمل البلاد بكل أرجائها من ريف وحضر ، وبقي ان نرفع كل هذه الرقعة الفسيحة الى أعلى ، درجة درجة ، فبماذا تتم عملية الرفع هذه ؟ الجواب عند الوزارة هو بإنشاء المعاهد المتخصصة التي يدرس فيها أصحاب المواهب الفطرية أصول فنونهم على أسس علمية سليمة ، فلا يكفي للموهوب في جنس معين من أجناس الأدب أو الفن - أو قل « قد » لا يكفي للموهوب أن يترك الى موهبته ، بل لابد في كثير من الأحيان من دراسة مؤهلة لتستقيم الفطرة مع الخبرة فيشتد نملؤها ويصلب مودها وتكثر ثمارها ومن ثم انشئت معاهد الفنون المسرحية والسينما والموسيقى والرقص ، بل انشئت معهد لتعليم التذوق الفني - أو هو معهد في سبيل الانشاء ما يزال ، والذي يلفت نظري في هذه المرحلة من نشاط الوزارة ، هو انها تخلو من أي ذكر « للكتاب » ، فالمسألة هنا مقصورة كلها على الفنون ، وليس فيها مجال لأدب القصة أو المسرحية مثلا ، ولا للناقد ؟ ألا يحتاج صاحب الوهبة الأدبية الى تدريب وتأسيس وتعميق في موهبته ، مثل ما يحتاج اليه صاحب الوهبة في التمثيل والموسيقى والرقص ؟ هذا سؤال أطرحه وأتركه .

وأما الضلع الثالث من المثلث الثقافي الذي تقدمت به وزارة الثقافة في بيانها ، فهو خاص « بالتوجيه » في طريق التطور ، أي أننا اذا كنا

في المرحلة الأولى قد وضعنا سعة الرقعة ، ثم ضمننا في المرحلة الثانية الارتفاع بهذه الرقعة الواسعة الى أعلى ، فما زلنا بحاجة الى دفعة بهذا البناء كله الى « أمام » ، دفعة تسير به الى « مستقبل » ؛ وهننا تجد كاتب البيان - ولا أدري من هو لأهنته - وكأنما قد أحس شيئا من الحرج ، لما قد يعترض عليه بالسؤال الشائع : هل يجوز ان تخضع الثقافة للتوجيه ، اليس ذلك قيذا يقيد الثقافة في مسارها ومجراها ؟ فيتحوط كاتب البيان ، قائلا : ان التوجيه هنا لا يؤيد على رفع العوائق من الطريق ، أنه توجيه سلبي أكثر منه توجيه إيجابيا ، بمعنى ان تضمن للأدب والفنان الألق في سبيله شيء يحول بينه وبين أن يصبر عما يريد أن يحكيه بأدبه أو أن يصوره بفنّه ، وذلك لأن كاتب البيان على وعى صريح بأن الثقافة لا تحتاج إلى من يوجهها ، لأنها تقدمية بطبيعتها ؛ وهننا ينتشأ السؤال : وما أداة الوزارة في تهيئة الطريق ورصفها لكي ينساب العمل الأدبي أو الفني غير معوق ؟ فيكون جواب الوزارة : الأداة هي « المؤسسات » المختلفة بشاركاتها : مؤسسة للتأليف والنشر ، ومؤسسة



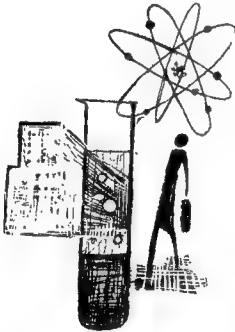
للسينما ، ومؤسسة للمسرح والموسيقى ، ومن مهام هذه المؤسسات وشاركاتها ان توفر العوامل التي تضئ الطريق أمام العاملين .

الحق اني ازاء هذه الحركة الدائبة الخصبة المنتجة التي انقسمت فروعا ، وتشعبت فيها الفروع الى فروع ، لم يسعني سوى ان أعيد الى ذاكرتي صورة هذه الوزارة وهي بعد وليدة ، لا تدري ماذا تصنع مسوى ان تتلقى الرسائل وتجيّب عليها ، فإذا ارتفعت بنشاطها ، ظهر ذلك الارتفاع في بيانات يعطيها كبار موظفيها الى الصحف ، مطبوعة كانت أو أجنبية ؛ فمن اراد ان يعلم كيف يجيء نمو النشاطات حين تتوافر الجهود المخلصة على التنمية ، فليتنظر الى وزارة الثقافة كيف بدأت ، وإلى أي شيء قد صارت اليوم .

زكي نجيب محمود

محنة العالم في هذا العصر

دكتور أسامة الخولي



إن هجرة العقول التي تسفل بالدول
الإفريقية المتقدمة والنامية على مر سوا،
لست سوى ظاهرة من ظواهر أزمة غنية
يمر بها العالم اليوم ..



إن الحديث الشريف : « اطلبوا العلم ولو في
الصين » ، تعبير عن إحدى القيم الهامة التي
سادت العالم منذ القدم والتي جعلت الحضارات
جميعا تحترم وتحبى الدوافع التي تحرك شبابا
وشيوخا متعطشين الى المعرفة وتحفزهم الى
تحمل مشاق السفر ، بل وأهواله ، في العالم
القديم سعيا وراء علم جديد ، أو رغبة في الجلوس
بين يدي معلم كبير ذاع صيته عبر حلقات الاتصال

في كثير من ميادين المعرفة ، والتي اعتقد اننا مازلنا على بداية الطريق الى معرفة ابعادها الكاملة وتقدير قيمته الحقيقية ، خصوصا في مجالات التطبيق التكنولوجي الذي هو - في النهاية - الاساس المادي والسند الراسخ لهذه الحضارة بكل صورها وقيمتها واقدارها ونظمها وتاريخها .

ان الهوة شحيحة بين هذا المناخ الفكري الذي تعاطف مع الانسان الذي يطلب العلم في أقصى أرجاء العالم والذي أوجد في أنماط سلوكه الاجتماعي ما يحنو على هذا الفرد الساعي وراء المعرفة ويمنحه الاحترام والتقدير ، وبين صيحات الفضب التي ترتفع في كثير من أرجاء العالم - المتقدم والثاني ، على حد سواء - سخطا على العلماء والتكنولوجيين الذين يهجرون أوطانهم الى بلاد أخرى يجدون فيها فرصا أفضل للعيش عن طريق الاستزادة من المعرفة والاسهام بقسط أوفر في تنميتها ، دون التقيد بالقيود التي تفرضها عليهم ظروف بلادهم التي نشأوا فيها والتي رعت تقدمهم واهبتهم الكثير من إمكاناتها كي تتيج لهم فرصة الوصول الى مكانتهم العملية التي يتوقون بدورهم الى تدعيمها والارتفاع الى ما هو أسمى منها ، والتي تغلب رغبتهم فيها كل اعتبارات القومية والشعور بالانتماء والوفاء بدين مجتمعتهم عليهم .

ومن المناسب ، قبل أن ننقل الى عبور هذه الهوة وإلى الكشف عن حقيقة الأوضاع التي جعلت من « هجرة العقول » إحدى مشاكل العلم اليوم ، أن نشير - في البداية - الى امرين : أولهما أن الدوافع التي تحكم المجتمعات الساعية لاجتذاب هذه العقول اليوم هي نفسها التي كانت تحرك المجتمعات على مر التاريخ وهي تسعى لتدعيم حضارتها وتقدمها عن طريق اجتذاب العقول والخبرات . فليس ثمة فارق أساسي بين تشجيع الولايات المتحدة الأمريكية لهجرة العلماء والتكنولوجيين اليها ، وبين احتضان إنجلترا لفلو الهيجونوت الفارين من اضطهاد لويس الرابع عشر ، أو ترحيب كثير من دول أوروبا قبل الحرب العالمية الثانية بالعلماء والتكنولوجيين الذين فروا من ألمانيا النازية . ولتتبعهما ، هو أنه بينما تاجر

الواهيية بين مراكز الحضارة في العالم ، كما فعل شباب من قلب روسيا حين شق طريقه جنوبا يلتمس لقاء سقراط في أثينا والتعلم عنه وكما فعل كثير من شباب أوروبا في فجر عصر النهضة حين نزحوا الى الأندلس ، سرا وعلانية ، ليتعلموا على فلاسفتها وعلمائها وينقلوا الى بلادهم تراث العرب العلمى ، وليبدروا بهذا بذور ذلك الثبت الضخم الذي نعرفه اليوم باسم الحضارة الأوروبية .

الا ان ذلك الدافع العارم الذي اضطرت نيرانه دوما في قلب الانسان الذي وقف يصارع الآلهة ويتحدى الأقدار ويحارب الطبيعة - ساعيا سعيه الذي لا ينقطع وراء اكتشاف المجهول والتحكم في مصيره ، لم يكن مجرد نزعة فردية تحرك قلة من الأفراد المولعين بالمعرفة .. فلقد كانت هناك حركات اجتماعية منظمة تشجع هذا السعى وتباركه وتزوي له وظيفة اجتماعية محددة في حركة المجتمع الفكرية ودورا هاما في تنظيمه الاقتصادي والسياسي الذي يستهدف تحقيق « التقدم » لهذا المجتمع ، في حشدود تصورات القوى المحركة له والمسؤولين عن قيادته وتحريكه .

ولقد لعبت هجرة الأفراد والجماعات من ذوى الخبرات العلمية والتقنية الخاصة أدوارا حاسمة في تطور كثير من الحضارات على مر تاريخ الانسان ، بل ان ادراك الحكام لأهمية هذه الهجرة وموقفهم منها كانا من العوامل الرئيسية في تحديد اتجاهات سير التاريخ السياسي وأحداثه . ولعلني لست بحاجة الى الأفاضة في ضرب الأمثلة لهذا . وبكيفية وقد تعرضنا لدور العرب في بلر بذور النهضة الأوروبية - أن أشير الى موقف المجتمع العربى في مطلع فترة ازدهاره من تراث الحضارة اليونانية ومن إنجازات الهندوس . فتتبعهم لعملية نقل وجمع هذا التراث وتعميره تعكس تقديرا واعيا في أذهان القائمين على شؤون الدولة لهذه المعارف . ولقد أيد حسن تقديرهم هذا ما حققته أجيال تالية من العلماء العرب من تقدم واضافت

اليوم بالتكنولوجيا ، فصاح افلاطون مستنكرا :
 « لماذا لا يتخذ الريان لنفسه مظهر العظمة
 والخيلاء .. ولا المهندس (١) أيضا .. ؟ انك ..
 تحتقره وتحقر حرفته وتسميه « مهندسا »
 وانت تعنى الحط من قدره وترفض أن تعطى يد
 ابنك الى ابنه ، أو ان تسمح لابنك بان يتزوج
 ابنته » (جورجياس) .

ولست أود أن أخوض هنا في الحديث عن
 حقيقة العلاقة بين العلم والتكنولوجيا خلال
 العصور الوسطى والتي يبدو اننا بحاجة الى اعادة
 النظر في امرها . وانما يعني هنا ان انتقل
 مباشرة في هذا العرض الى تأكيد ان عصر النهضة
 في أوروبا كان بداية واضحة لعلاقة جديدة صريحة
 بين العلم والتكنولوجيا . ولقد كان مرصدا
 جرينتش والجمعية الملكية ، في انجلترا ،
 والأكاديمية الفرنسية والأكاديمية دبل شملتو ، في
 أوروبا ، الخطوات الأولى على طريق توطيد هذه
 العلاقة وتجميعها .

ولقد أدى هذا مباشرة ، في النصف الثاني من
 القرن التاسع عشر ، الى اقتحام العلوم الطبيعية
 والتطبيقية للمعازل الجامعية الراسخة التقاليد
 والتي ظلت حتى ذلك الوقت المتأخر بعزل من
 هذا العالم المائج الصاحب - عالم المهندسين -
 والمخترعين والقوانين والمولدين الذين صنعوا
 الثورة الصناعية وغيروا وجه العالم دون اسهام
 واضح مباشر من الجامعة . ولقد كانت المدرسة
 الفنية العليا في فرنسا وفي روسيا هي الشكل
 الجديد الذي فرض نفسه منذ مستهل القرن
 التاسع عشر للتعبير عن هذه المرحلة الجديدة في
 علاقة العلم بالتطبيق والذي نقلته دول كثيرة في
 أوروبا الوسطى وطورته في محاولة الحاق بالانجلترا
 في ثورتها الصناعية التي لم تسهم الجامعات
 اسهاما مباشرا في تحقيقها .

ولقد لعبت الجامعة الجديدة في ألمانيا
 الموحدة ، تحت زعامة بروسيا وقيادة بسمارك ،
 دورا حاسما في خلق الصناعة الكيماوية ودعمها
 بمعدلات مذهلة في سنين معدودة ، انتهت بالفضاء
 التام على تفوق انجلترا في هذا المضمار الذي كانت
 الرائدة فيه . ولقد تم هذا داخل اطار من التعاون

(١) من المعروف ان المقصود بالشعار
 الشهير : « لا يدخلها الا المهندسون » هو
 الهندسة وليس التطبيق التكنولوجي .

الدول التي يهجرها العلماء اليوم بالشكوى ، فان
 فرنسا لويس الرابع عشر وألمانيا الهلرية لم تحسا
 بخسارة فادحة ولم تتوقفا عن التحرك - وان
 تأثرتا قطعا بهذه الهجرة - ولم تضج بالشكوى
 لهذه الهجرات حين حدثت في الماضي .

ويبدو لي - وقد أشركنا الى أوجه الشبه بين
 الماضي والحاضر - انه من الضروري الا يختلط
 علينا الأمر - فنظن ان ما نواجهه اليوم هو مشكلة
 محلية مرتبطة بظروفنا أو بالأوضاع السياسية
 والاقتصادية التي تسود علاقة العالم النامي بالعالم
 المتقدم فقط . فالأمر ، في تقديرى ، أعمق وأشمل
 من هذا بكثير . ان ما نشاهده اليوم من تهافت
 الدول المتقدمة على اجتذاب كل ذى علم - ولا مفر
 من الاعتراف بان من بينهم كثيرين لا يمكن ان
 نصفهم بالنخب أو التميز الواضح - هو في
 حقيقته انعكاس لازمة خطيرة تواجه العلم كله في
 عالم اليوم وتقلق بال الدول المتقدمة - بقدر
 ما تقلق بال الدول النامية التي لا طاقة لها بهذا
 النزيف الخطير لواردها البشرية العلمية المحدودة
 والتي تعقد عليها الآمال الكبار في تحقيق مستقبل
 افضل .

ولا مفر من أن نعود قليلا الى الوراء لنتبع ،
 بسرعة وبايجاز ، سير النشاط العلمى منذ العصور
 القديمة حتى اليوم ، دون أن نتوقف في هذا
 العرض الا أمام عدد محدود من السمات ذات
 المفزى التي نحتاجها لتوضيح حقيقة الموقف
 اليوم . وأول هذه السمات ، انعكاس نظام الرقي
 في المسالك القديم على العلاقة بين العلم
 والتكنولوجيا ، أو النظرية والتطبيق أو التفكير
 والتنفيذ . فقد ارتبط العلم النظري بالإنسان
 الحر ، ورسخت في الأذهان فكرة ارتباط التطبيق
 والتكنولوجيا بدينيا العبيد . واحترق الفلاسفة
 اليونانيون كل الفنون التطبيقية ، أو ما نسميه

الواضح الصريح مع العهد الجديد ومع رجال المال والأعمال . وأصبح معمل الأبحاث التسابع للمصنع ينافس معمل الأبحاث داخل الجامعة في امكانياته واتجاهاته ، بل أنه يبدو وكأن التجمعات الصناعية الكبيرة تقاسمت الأساتذة والجامعات فيما بينها وربط كل منها هؤلاء الأساتذة وتلك الجامعات بشركته رابطا وثيقا سمح لها باحتكار انتاجهم العلمي كله وتحويله بسرعات متزايدة الى انتاج صناعي مريح .

ولم تكن هذه حالة فريدة أو صورة ثابتة لما وصل اليه طريق ارتباط العلم بالتكنولوجيا حين مر بالجامعة . فلقد شهد العالم ، في نفس الآونة تقريبا ، مثالا آخر لهذا الالتحام الكامل بينهما في الجامعة ، وإن اختلف تماما في منابعه ومجالات تطبيقه وأساليبه ونتائجه . فلقد أنشأ لتكون ، محرر المبيد في الولايات المتحدة الأمريكية ، مجموعة من « الجامعات » أوقفت عليها الحكومة الفيدرالية مساحات شاسعة من الأراضي البكر ، كانت بمثابة المعامل التي فحرت « جامعات أوقاف الأراضي » من خلال تجاربها في أراضي غرب أمريكا الترابية الأطراف . ولقد صممت هذه الجامعات الجديدة ، منذ البداية ، على دراسة كل مشاكل البيئة الهامة المرتبطة بهذا المورد التكنولوجي الزراعي ، الذي جعل الامهات يتباحين بتفوق أبنائهن على أزواجهن في الزراعة بفضل « العلم الجديد » ، والذي حقق الاستغلال العلمي المنظم على نطاق واسع لامكانيات الولايات المتحدة الزراعية الحالية الهائلة ، والتي ما زالت - حتى اليوم - محط انظار العالم كله ، شرقه وغربه .

أما روسيا ، فقد ارتبط فيها العلم بالتطبيق ارتباطا مباشرا ، حتى في عصور القيصرية والاضطراب الاقتصادي والاجتماعي والسياسي ، التي سادتتها في تلك الفترة ، حتى جاءت ثورة أكتوبر فاطلقت العنسان كاملا للعلماء واعطتهم الأولوية حتى في أشد أوقات الشددة والمحنة الاقتصادية . ومن ثم ، المعدلات المذهلة للتقدم العلمي والتكنولوجي الحالية في الاتحاد السوفيتي اليوم والتي هي - في الحقيقة - حصاد هذا الفرس .

ولست أعني بهذا ان العلماء والجامعيين جميعا قد انحازوا لهذا الاتجاه وآمنوا بهذا النهاج الجديد . فالمعروف ان منهم من تصدى لهذا التنازع وقاومه وتذبه . ومنهم من عبر بوشوح عن رايه في حدود الدور الذي يمكن أن تقوم به

الجامعات في هذا الميدان . ومنهم من دق نواقيس الخطر منلرا بما يؤدي اليه الاندفاع في هذا التيار من خلل في كيان الأمة الفكرى والحضارى . فلقد كان هناك - وسيبقى في العالم دائما - أولئك المولصون بالعرفه المجردة المستزلون بتطبيقاتها الساعون ورامها للانهاء . ومن الطريف أن لورد واثرفورد ، الرائد الأول لكل الاكتشافات الذرية والنوية التي دخلت بنا عالم الطاقة والقنبلة النووية ، ظل طوال حياته يسخر بقسوة وينكر بحددة أن اكتشافاته الحاسمة ، هو وأعوانه ، ستكون لها اية تطبيقات صناعية أو تجارية .

ولابد من أن نؤكد أن قادة الفكر العلمي المبيد عن مجالات التطبيق المباشر ظلوا طوال هذه الفترة ، وربما حتى بداية الحرب العالمية الثانية ، يمثلون رابطة صداقة و زمالة علمية عالمية ، لا قومية ، تتبادل انبساء الاكتشافات والآراء والزيارات والخسوار - علنا وبالمراسلات الشخصية ، وكان يسودهم شعور قوى وإيمان كامل بأن علمهم لا وطن له وأنه جزء من تراث الإنسانية جمعاء وليس ملكا لدولة أو قوم بالذات . أما الأفكار العلمية التي وجدت طريقها الى التطبيق ، فقد تولي رجال المال والأعمال ، منذ البداية ، حمايتها محليا ودوليا بأساليبهم القانونية ، مثل براءات الاختراع وحقوق الانتاج ، أما بموافقة الحكومات المعنية أو في اطرارت دولية ظاهرة وخفية تجب اية اطرارت قومية .

ولقد نسفت الحرب العالمية الثانية ، والسنون القليلة التي سبقتها ، هذا الكيان كله نسفا يكاد يكون كاملا . وبدا العلماء والساسة معا يدركون خطورة الدور الذي يمكن أن يلعبه العلم النظري . المجرد في خدمة الاقتصاد بصفة عامة ، والحرب بصفة خاصة ، خدمة مباشرة لا عهد للإنسانية بها من قبل . وسأكتفى في هذا الصدد بالإشارة الى مثالين اثنين لتوضيح هذا الشكل الجديد

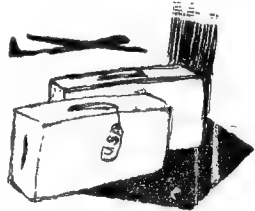
نحو ارتباط العلم النظري بأساليب القتل والتدمير المادى والمعنوى ، فيما عرف حينئذ باسم «الحرب الشاملة» ، ارتباطاً مباشراً صريحاً ، مع امتداد آثار هذه الحرب لتشمل المدنيين والعسكريين على حد سواء ، لعله كان بداية سلسلة من الأحداث الفكرية الخطيرة التى ما زلنا نعيشها اليوم والتى تقودنا مباشرة الى محنة العلم المعاصر فى العالم القريب اليوم .

ويتلخص الاتجاه العام الذى قاد اليه هذا التحول فى السعى الجاد منذ ذلك الحين لاذابة الفوارق التقليدية ، والتى تقبعتها الحضارة الغربية بوجه عام ، بين العلوم « الانسانية » وبين العلوم الطبيعية والبيولوجية . ولقد كانت هناك - فيما أرى - عوامل ثلاثة رئيسية تضافرت معاً فى هذا السيل . أولها الرياضيات الحديثة التى تطورت أصلاً من بدايات متواضعة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، على أيدي علماء الطبيعيات الدرية وبجهود بعض الاقتصاديين التطبيقيين الذين اهتموا بتحليل الرياضى اهتمام البيولوجيين بها فى تلك الفترة . وثانيها تطوران هامان فى الميدان التكنولوجى ، هما تقدم الالكترونيات عموماً وتقدماً كبيراً لتلبية لاحتياجات

تماماً لارتباط العلم بالتكنولوجيا ، والذي هلّل له - فى البداية - مفكرون كثيرون فى مستهل عصر النهضة واعتبروه بداية عالم طوباوى سعيد .

وأول هذين المثالين ، ذلك الخطاب الذى رأت حفنة من كبار العلماء ، وعلى رأسهم أينشتاين ، ان توجهه سراً الى الرئيس روزفلت ، ليفتوا نظره الى الخطورة الشديدة لاكتشاف نظرى قام به أوتوهان فى برلين ، عام ١٩٣٩ . ولن أخوض هنا فى ذكر سلسلة الأحداث العلمية والاجتماعية والسياسية التى وصلت بالعالم الى هروشيما وناجازاكي وخطت التليفون « الساخن » بين الكرملين والبيت الأبيض ولا الى مأساة أحد العلماء الذين اشتركوا فى تحرير هذا الخطاب ثم قادوا عملية تطوير وصناعة القنبلة الذرية الأولى .

والمثال الثانى هو ظهور مفهوم « بحوث العمليات » أثناء هذه الحرب واشتراك العلماء البعدين كل البعد عن ممارسة العمل العسكرية من الدراية بتقاليده ، مع العسكريين المحترفين فى دراسة علمية لأحداث العمليات الحربية



الحرب الحديثة ، وكامل نظرية موحدة للتحكم التلقائى على أساس مقارنة ما يحدث بما هو مطلوب (negative feedback) ، ثم بروز السيبرنيتيات كشط علمى محدد يربط بين هذه النظرية وبين عمل الكائنات الحية وأنجزات الالكترونيات الحديثة . ولقد انعكس هذا على الدراسات الاقتصادية والاجتماعية وهز علم النفس من جذوره وأمتد الى دراسات المضمون (content) وبحوث التخاطب ونقل المعلومات (communication) ومن ثم الى الدراسات الأدبية والفنية . ولست ادعى هنا أن المشاكل التى عولجت مشاكل جديدة لم يتعرض لها أحد من قبل ، إنما الأمر الذى أريد أن أؤكدّه هو أن أساليب معالجتها كانت

ووقائمه واستخلاص نتائج محددة بمنطق علمى معترف به من معطيات الموقف وتحليل العمليات العسكرية الجارية . وأود أن أؤكد هنا اننى اتحدث عن « العلماء » لا « التكنولوجيا » الذين ارتبطوا دائماً بصناعة أدوات الحرب وانتاجها وتطويرها .

وانى أميل الى الربط بين هذه التجربة بالذات وبين اتجاهات باللغة الخطورة فى دنيا العلوم ، تبدو الآن - وبعد ربع قرن من انتهاء هذه الحرب - واضحة المعالم . ولعل التحول الخطير

اليها اليوم تكاد أن تكون قاصرة على العلماء والتكنولوجيايين فقط .

ولقد صاحب شمول النشاط العلمي وتلاحمه مع احتياجات المجتمع زوال مفهوم العالم المنعزل في صومعته منلداً حياته للبحث عن المعرفة وظهور مفهوم « فريق الباحثين » الذي يجمع علماء من ميادين وتخصصات متباينة تحت أمرة قائد لا يكون بحكم الضرورة ، عميق الدراية بعمل كل منهم في مجاله ، وإن كان قادراً على تنسيق جهود هذا الحشد وتوجيهها نحو تحقيق الهدف الذي ينشده ، أو - على الأصح - ينشده مهمل هذا الجهد الباهظ التكاليف . ولست أدعي أن البحث العلمي اليوم موجه كله ، فالأمر أبعد ما يكون عن هذا . إنما الثابت أن رجل الأعمال ووزير كليهما قد اكتشف أن إطلاق العنان كاملاً لفريق كفيهما تحت أمرة قائد محنك أمر ذو فائدة اجتماعية محققة ، وإن التقدم التكنولوجي الذي حققه العالم يتيح للمجتمع فرصة استغلال أية اكتشافات نظرية مجردة يخرج بها هذا الفريق خلال سنين معدودة من تحقيق الاكتشاف . والواقع أن البحوث الأساسية التي تسير لمسوار المجهول لا تقدر عليها اليوم سوى دولتين ، هما الولايات

المتحدة والاتحاد السوفييتي ، وإن كان يبدو أن الصين قد تدخل هذا الميدان خلال السنين القليلة القادمة . ولكن هذا لا يمنع الصناعة الأوروبية واليابانية مثلاً من أن تتطور وتتقدم بطريقة تدعو إلى الإعجاب استناداً إلى الاستغلال الصناعي والتجاري لهذه الاكتشافات النظرية وبعد ظهورها بسنوات معدودة .

ولعل أخطر النتائج جميعاً في عالم اليوم هو ارتباط هذا كله ارتباطاً متزايداً بميداني **اقتصاد الفضاء والشحنون العسكرية** . والواقع أن احتياجات هذين المجالين بالذات تزداد بمعدلات مخيفة وتلتهن مقادير متزايدة من الدخل القومي ، وتحرم - في البلاد المتقدمة ذاتها - ميادين حيوية

أساليب جديدة تماماً في هذه الدراسات ، وإنها - في جوهرها - أساليب العلوم الطبيعية والتطبيقات التكنولوجية ، وإنها دعمت مكائنتها بحيث لم تعد تعتبر اليوم ضرباً من الاغتراب أو التطرف ، بل أصبحت تلقى حداً أدنى من القبول في الدوائر المعنية بهذه الدراسات ، وإن جهوداً مركزة تبذل لتعزيز هذا الاتجاه . وأخيراً - وهو أهم ما في الأمر - هو أن مجلس إدارة الشركة ودوائر الحكومة والقيادات العسكرية أصبحت جميعاً تهتم بهذه الدراسات وتوجهها وتتابع نتائجها باهتمام وتسمدها باحتياجاتها ، كما كانت تهتم منذ القدم بتطوير الصناعة وبقومته على الحياة المدنية والعسكرية . ويقودنا هذا التلاحم والشمول للعلم في صورته الجديدة وارتباطه ارتباطاً مباشراً وثيقاً بقدرة المجتمع على تحقيق أهداف عملية معينة إلى الحدوث عن نتائج خطيرة أسفر عنها هذا الارتباط بين العلم والحياة اليومية .

لقد قفزت معدلات التقدم العلمي قفزات فلكية تمثل ما يطو للبعث أن يسميه - من حق - « **الثورة الصناعية** » ، على غرار « **الثورة الصناعية** » التي سبقتها بمائة وخمسين عاماً تقريباً . ويستهدف المخططون الأمريكيون زيادة الاتفاق على البحوث النظرية - لا التطبيقية - بمعدل ١٦٪ كل عام . ومن العسير ، أن لم يكن غير المقول ، أن تصور أن يصل هذا الاتفاق إلى ثلاثين ضعفاً خلال السنوات حتى عام ٢٠٠٠ !! ويقال أن عدد المشتغلين بالعلم يتضاعف في البلاد الأوروبية مرة كل عشر سنوات ، بينما تتضاعف أعباء العلم المادية مرة كل خمس سنوات فقط !! ولست أرى كيف يمكن - لو استمرت الأوضاع السياسية والاقتصادية السائدة اليوم في العالم الغربي - أن يستمر النمو بهذه المعدلات حتى يصبح « كل رجل وامرأة وطفل ، كل كلبو حصان وبقرة » ، في العالم كله مشتغلاً بالعلم بعد مائتي عام ، على حد قوله لورد باودين الشهيرة .

والنتيجة الثانية هي **التوسع السريع الهائل في التعليم العالي في العالم** أجمع والذي يرفع الولايات المتحدة إلى أن تنفق من الاستثمارات - لا لأصروفات الجارية - في جامعاتها ما يربو على مليارات ونصف مليارات دولار سنوياً في محاولة مستميتة لتسويق ما أحست به من تخلف عن **الاتحاد السوفييتي** في مطلع عهد أرتياد الفضاء وحتى يكون لديها بعد خمسة أعوام سبعة ملايين طالب جامعي . وهذا هو السبب الأساسي لتوجيهها بكل « ذي علم » والذي جعل الهجرة

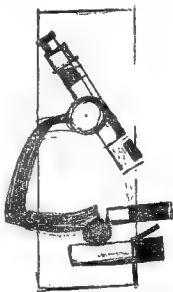
كل فرد حاصل على درجة الدكتوراه بما يربو على ربع مليون جنيه استرليني ، ومجموع خسارتهم من هجرة العلماء خلال خمس سنوات بما يبلغ اضعاف كل ما تلقوه من مساعدات من الولايات المتحدة منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية . أما في البلاد النامية ، فإن عدد المهاجرين يمثل نسبة عالية جدا من عدد العلماء المؤهلين (٦٠٪ في ايران مثلا) . ولقد خسرت مصر في عشر سنوات اقل قليلا من مائة وخمسين من مبعوثيها للدراسة في الخارج . وليس غريبا ان تستقر الغالبية العظمى منهم (حوالي ٧٠٪) في الولايات المتحدة الأمريكية ، ولا أن يكون ثلثهم تقريبا من المتخصصين في العلوم التطبيقية والتكنولوجية ، انما الأمر الجدير باللاحظة هو ان خمسمهم تقريبا ممن درسوا العلوم « الإنسانية » - وهو ما يؤيد ما أشرنا اليه قبلنا من النزعة نحو اذابة الفوارق بين فروع المعرفة المختلفة وحشدها جميعا للعمل في خدمة أهداف المجتمع .

وانه لمن الأمور المحزنة حقا ان القدرة على ربط العلم باحتياجات المجتمع ، وخلق مناخ علمي ملائم يرضى طموح العلماء الشباب هي في حصد ذاتها من ثمار التقدم التكنولوجي المبني على العلم . فلقد اتفق الاتحاد السوفييتي مئات الملايين من الجنيتات لخلق مدينة علمية عملاق سكانيها عشرات الألوف ، في نوفوسيبيرسك في اعماق سيبيريا . وسيتاح له - من خلال نشاط هذا الجيش العلمي الشاب - الحصول على موارد خيالية من خامسات المعادن والفحم والمحاصيل الزراعية التي ظلت سرا مغلقة في جوف هذه الأرض البكر القصية والتي كانت ، حتى عهد قريب ، منفى للمجرمين و « المشافيين » .

ومن الضروري أن نذكر هنا ان العالم الشاب المهاجر الى دولة متقدمة تاركا بلده النامي أو الأقل تقدما انسان يختلف كثيرا من ذلك النموذج القديم لطالب العلم الذي وهب حياته للسعي وراءه وتحمل في سبيل هذا شظف العيش ومشقة الغربة والترحال وعرف من مباهج الدنيا وترفها . فالحقيقة انه القسرب ما يكون للحرفي أو المهني الذي كان يدفعه طموحه الى الخروج الى مجتمع جديد حاملا معه « سر صنعة » أو خبرة خاصة يحتاجها هذا المجتمع ، والى تحقيق حياة

أخرى من نصيبها العادل من الدرس والاهتمام . وإذا ما أضفنا الى هذا محنة العالم النامي القاسية التي يمر بها اليوم ومسعيه الشريف نحو حياة أفضل وإيمانه الغريب بأن العلم الحديث - بآخر منجزاته وأساليبه - هو طريقه الأكيد لتحقيق آماله العريضة لوضعت أمامنا الأخطار الاجتماعية لموقف العلم اليوم . ان الدول النامية تشهد الأحزمة على بطونها لكي تعطى جامعاتها أكثر بكثير مما تطيقه اقتصاداتها القلقة وتدفع بالتأهبين من شبابها الى مراكز العلم المتقدم آملين أن يعودوا اليها ليقودوا زحف التقدم نحو حياة أفضل .

ان هذا الشباب يعود الى بلاده وقد أثبت لنفسه وقدراته في البلاد التي درس فيها قدراته الشخصية وبعد أن يكون قد أسهم بجهده ، داخل فريق علمي متكامل ، في نشاط تلك البلاد العلمي . وهو يواجه عند عودته عجز بلاده عن تمديد الطريق امامه وتزويده باحتياجاته ومساندة نشاطه بتشاطر زملاءه آخر داخل فريق علمي تحت قيادة



قادرة على توجيهه الى دراسة مشاكل بيئته والمساهمة في تحقيق رخاها ولن نقف طويلا امام امر الخسائر الفادحة التي تمنى بها البلاد التي يهجروا أبناءها العلماء . فالشكوى من هذا ليست قاصرة على الدول النامية . والبريطانيون - الذين يشكون أكثر من سواهم من الأوربيين من هجرة العلماء - يقدرون خسارتهم من هجرة

الاجتماعية والاقتصادية العلم الذى كان أساسا من أسس تدبير حيوات مجتمعات كثيرة في ربع القرن الماضى سوف يصبح هو نفسه قيذا على نمو العلم واقفا في وجه تطوره ونمائه .

ان هناك اليوم في الولايات المتحدة ذاتها علماء ينادون بتشجيع العلم في بلاد العالم كله وبتعزيز امكانياته في البلاد النامية بالذات ، باعتبار ان هذا ضرورة عليها احتياجات ومصالح العالم المتقدم ذاته في المستقبل القريب . وهم يشيرون في هذا الى فشل تجربة العلم « القومى » والى ان الولايات المتحدة لم تكن أكثر توفيقا في الحفاظ على أسرارها العلمية في القرن العشرين من إيطاليا في الاحتفاظ بسر صناعة غزل الحرير الطبيعى في مطلع عصر النهضة ، أو من إنجلترا في الإبقاء على سر اكتشافات أركرايت التى خلقت صناعة المنسوجات القطنية الحديثة في القرن الثامن عشر . وهم ينادون مرة أخرى بضرورة العودة الى مفهوم العلم العالمى باعتباره السبيل الوحيد للخروج بالعلم من محتته الحالية .

والواقع ان أزمة العلم المعاصر تثير بحسبة قضية موقفنا الفكرى من التقدم التكنولوجى . وهذا امر يحتاج الى معالجة مفصلة آمل ان أعود اليها في فرصة قريبة . وأزمة العلم المعاصر ليست سوى نتيجة طبيعية للتناقض المخيف بين امكانيات الانسان وبين النظم الاقتصادية والسياسية والقيم الأخلاقية التى تحكم مجتمعاته اليوم ، والتى يمكن ان تؤدي - ان لم ننجح في المواءمة بينها - الى دمار رهيب من صنع هذا العلم المتحرف تحت وطأة قوى اجتماعية شريرة ، يجب أن تصدى لها جميعا عن وعى وفهم حتى نبقى على قيد الحياة وحتى نصنع بالفعل عالم السلام والرخاء الذى يقدر العلم والتكنولوجيا - كما نعرفها اليوم - على صفة لو تعدلت النظم الاقتصادية والسياسية والقيم السائدة في المجتمع لتسمح لها بذلك .

أسامه الخولى

وغيدة ومكانة اجتماعية له ولأسرته ، عن طريق استغلال خبرته او معرفته الخاصة . ولست أذكر أن من بين هذا الشباب من يقلب حبسه المجرى للعلم وانقطاعه له على تعلقه بحياة أسر او مكانة اجتماعية أرقى . الا انهم جميعا - الطوح منهم والشغوف بالعلم - يعيشون عيشة **سستها الواضحة عدم الانتماء** ، ومن ثم - عدم الاكتراث او التفاضى عن مصير نشاطهم العلمى وآثاره . ولقد لاحظت ان مرهفى الحس منهم قد بدأوا ينحون أخيرا نحو نظرة عالمية جديدة للعلم ويصورون أنفسهم على أنهم - بحكم عملهم العلمى - **مواطنون عالميون** لا يرتبطون ببلد معين او بقوم بالذات . ولا شك ان أعضاء رابطة الصداقة العلمية العالمية القديمة سيدهشون أشد الدهشة لو يقدروا ان يعيشوا اليوم ليمروا ما آلت اليه نظرتهم العالمية للعلم وتضحيات العلماء الشجعان من أمثال نان ماى وفوكس ، اللذين نقلوا حامدين معتمدين ما عرفاه من أسرار أسلحة الدمار الجديدة الى الاتحاد السوفييتى ودخلوا السجن عقابا لهم على هذا .

الا ان العلماء المهاجرين ليسوا في حقيقة الامر سوى ضحايا التشويه العنيف لوجه الحضارة والاستغلال المتحرف لإنجازات العقل البشرى في أعمال الخراب والتدمير . وهم يشتركون في هذا مع الملايين البائسة التى تواجه مصير مظلما من الفقر والجوع في عالم يتقدم العلم فيه بمعدلات لم ير التاريخ لها مثيلا من قبل ، ويمتلك - ربما لأول مرة في التاريخ - القدرة على استخدامها لصنع الرخاء والسعادة في العالم كله . ولكن هذا الاتجاه ذاته يحمل في طياته أملا في مستقبل للعلم يكون أكثر رشدا . فان أزمة تقصر الموارد المادية والبشرية وعجز الاقتصاديات المشغلة أساسا بالحرب من حل هذه الأزمة تفرض - بالضرورة - مراجعة الأولويات التخطيط العلمى ضمانا لحسن استغلال الموارد المخصصة له والتى يعتقد كثيرون انها تنفق في أعمال لا ضرورة لها ولا طائل من ورائها . ولو لم يتحقق هذا فان الايمان بالفوائد

الفلسفة العلمية

ما هي؟

إسماعيل المهْدوي

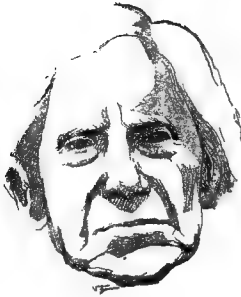


ف . هيغل



ه . برجسون

إن الفلسفة العلمية هي الفلسفة
التي تلتزم بروج العلم وتتعلم
بأفكار تتفق مع نتائج العلوم الحديثة



ب . دسل

أولا : التحليل :

إذا كانت الفلسفة الحديثة قد بدأت بالشك على يد
ديكارت ، فإن العلم الحديث بدأ انتصاره الجديدة
بالتحليل على أيدي مؤسسي علوم الكيمياء والحياة .
ذلك أن نظريات نيوتن في علم الطبيعة والفلك قدمت
تصورات مادية ميكانيكية للوجود والحركة ، ودعمت بذلك
الاتجاهات المادية الميكانيكية في فلسفة ذلك العصر . لكن
لم يكن ضمن مجال تخصصها أن تطرح باسم العلم مبدأ
التحليل . بل أن نظريات نيوتن نفسها احتوت على فرض
بوجود « شيء » غير قابل للتحليل من الناحية العملية ،
هو الذي أطلق عليه اسم « الأثير » . وظل هذا « الأثير »
المزعوم سببا من أسباب الاختلاف في العلم والفلسفة طوال
قرنين من الزمان ، حتى أن المشتغلين بالشسوموات
الروحانية سرعان ما التقطوا فكرته واستخدموها لتبرير
مراهمهم .

العلم إذن أن علوم الكيمياء والحياة كانت تمثل ميادين
جديدة للنشاط العلمي ولم تكن مجرد القالب في الأفكار
القديمة كما كان الحال في علم الطبيعة النيوتوني . وكما

في المصور الوسطى ، كان الفلاسفة يرددون عبارة
لاتينية تقول : « الفلسفة خادمة اللاهوت » .

وعندما بدأ العلم يربح ورايته ، خصوصا منذ القرن
الثامن عشر ، بدأ ولاء الفلسفة ينتقل إلى السيد الجديد .
وهكذا وجدنا معظم الاتجاهات الفلسفية تحاول بشكل
أو بآخر أن تنسب إلى العلم . حتى الاتجاهات المدرسية
المسيحية حاولت أن تخترع تلقينا يجمع بين مذاهبها
الروحانية القديمة ومنجزات العلم الحديث . بل أن
فيلسوفاً مثل هتري بروجسون زعم أنه يقيم نوعاً جديداً من
المتاليفيقاً يؤسسه على علم النفس وعلى التمييز بين
نوعين من المعرفة هما معرفة الظواهر الجزئية النسبية
أي العلم ، ومعرفة المرد المطلق أي الحدس الفلسفي .
واعترف بروجسون بالمعرفة العلمية ، رغم أنه أضاف إليها
نوعاً خرافياً من المعرفة غير العلمية .

ومعنى ذلك أنه لم تعد تظهر في العصر الحديث اتجاهات
فلسفية تلمن المبدأ الصريح للعلم كما كانت تفعل في الماضي
الناحية القديمة ومثالية بركلي . لكن قصارى ما تصل إليه
الاتجاهات المثالية الحديثة في موضوع العلم هو أن تقتل
من قدراته ، أو تثير الشكوك حول قيمته ، أو تكتفى
بأن تضع فوقه نوعاً مزعوماً من المعرفة تدعى له القداسة
والكمال .

فإذا قيل من اتجاه فلسفي ما أنه معارض للعلم ،
فليس المقصود بذلك إذن أنه يربح شعار المبدأ ضد
كما كان يحدث في الماضي ، لكن المقصود أن مثل هذا الاتجاه
الفلسفي يشغل في كثير من أحواله مسارا معارضا لروح
العلم أو أنه يتضمن أفكارا تتعارض مع نتائج العلوم
الحديثة .

لكن ماذا نمنى أولا بكلمة « روح العلم » ؟ .

إن اتجاهات العلوم ، خصوصا في هذا القرن والقرن
السابق ، تطرح على الفكر البشري عدة نقاط أساسية
يمكن أن يقال أنها تمثل في مجموعها ما يسمى روح العلم
الحديث . هذه النقاط الأساسية هي :

والأرونة فجأة وأن تختفي فجأة . وهكذا أصبحت الحياة والموت والسعادة والشقاء وظواهر الوجود والفناء معلقة بأسباب غامضة مجهولة ، فأصبح من الطبيعي أن يقول علماء اللاهوت أنه لا بقاء لشيء على الأرض وأن كل شيء جائز ، وأن الغلام يمكن أن ينقلب حصانا !

ومع تقدم العلم واتساع اكتشافاته واختراعاته وابتعاده ، ومع تقدم ظروف الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية لعدد كبير من أفراد المجتمع ، بدأ الاستقرار يحل محل التقلب الفجائي وبدأ الوضوح العلمي يحل محل المصادفة العمياء ، وبدأت الأحداث من كل نوع تخضع للتفسير والتحليل والسيطرة . وإذا كان اتساع ظواهر الجدل والنزج يعنى اتساع الميدان الذي يقول فيه الإنسان « كل شيء جائز » ، فإن اتساع ظواهر العلم والقدرة على السيطرة تعنى التكمش هذا الميدان بحيث يقتصر على الأوهام النفسية الغامضة ، أما ظواهر حياة الفرد والمجتمع والطبيعة ، فتصبح في معظمها خاضعة للقياس والحساب لا يجوز في تصور الإنسان الحديث ، أن يحدث فيها شيء إلا وفق القواعد التي يحددها العلم .



١ . كانت

رابعاً : السببية والقوانين الحتمية :

إذا كان اللاهوت يقول : كل شيء جائز بشكل مطلق فإن العلم يقول : الظواهر الجائزة هي التي تحدث وفق قوانين العلم . ذلك أن هذا « الجواز المطلق » يعنى أن يسقط بشكل شامل مبدأ الترابط الحتمى بين الأحداث أو الظواهر ، وأن يحل محله مبدأ آخر لا يفضح للحتمية والتحديد . لهذا السبب فإن اللغزتين بفكرة الجواز المطلق كأنهما يتكرونا لبداً السببية ويخترون مذاهب فلسفية متعددة منها مذهب « الحاسبات » الذي قال به الأشعري والقرطبي ثم قال به بعد ذلك بيسكال .

اكتشف علماء الكيمياء جزئيات العناصر البسيطة ووسائل تحويل المركبات إلى أصولها الأولى ، كذلك اكتشف علماء التشريح والحياة الخلوية الحية بصفتها المنصر البسيط في ذلك الميدان . وهكذا أصبح منهج التحليل وسيلة أساسية من وسائل العلم المادى في البحث من الحقيقة .

ثانياً : الرمزية :

نتيجة تقدم العلوم الجديدة واتساع ميادين نشاطها ، ظهرت مئات الآلاف من الظواهر والأحداث التي لم تكن معروفة أو لم تكن متداولة من قبل . وكان من الضروري أن تحمل هذه الظواهر والأحداث العديدة أسماء ما تدل عليها ، وكانت معظم هذه الأسماء مجرد رموز تواصلية ، كل رمز فيها يطلقه عالم ما ، لم يتداوله بالمتعارف بقتة العلماء . ويميز العلماء عادة بين الرموز المادية الثابتة والرموز الشكلية التي يغيرونها مجرد اصطلاح خاص لهذا العالم أو ذاك يمكن استبداله بشكل آخر . ومع ذلك فإن هذه الرموز أصبحت الأداة الرئيسية التي يستعملها العلماء في حساباتهم وتقديراتهم وتجاربهم ، ويصلون بها إلى اكتشافاتهم ، ويحددون بها اختراعاتهم وتوفاتهم . وبذلك تحولت الرمزية إلى قطاع ضخم في ميدان البحث العلمى .

ثالثاً : ليس كل شيء جائزاً :

كانت الإنجازات اللاهوتية في المصور الوسطى ترى أن كل الأشياء وكل الأحداث بما في ذلك الأمور المعارضة للمثل والمنطق والخارقة لنظام الطبيعة ، هي ورغم ذلك جائزة بمشيئة الرب أو بإرادة يسوع أو ما إلى ذلك من المبررات اللاهوتية الأخرى . كذلك كان الأمام القرطبي في القرن الخامس الهجرى (أواخر الحادى عشر الميلادى) يقول أن من الخطأ أن يتحدث الإنسان عن شيء لا يشاهده أمام عينيه خشية أن يكون قد تحول إلى شيء آخر بمشيئة الله . قال مثلاً في كتاب « تهافت الفلاسفة » .

« لا تقل أنى تركت في البيت فلاناً حتى أن يكون قد انقلب الآن إلى حصان ... قاله قادر على كل شيء » .

ولم تكن هذه الأفكار اللاهوتية بدون أسباب من الواقع المادى ، ذلك أن المصادفات العمياء والتغيرات الفجائية غير المفهومة والتقلبات الغامضة ، كانت تشكل الظواهر المسيطرة على حياة الإنسان وحياة المجتمع في تلك المصور . كان الإنسان يمرض أو يموت دون سبب مفهوم في معظم الأحوال ، وكان من الممكن أن يحدث في ظروف مجهولة أن يقبض عليه أحد عمال الأمير ويسلك منه . أو أن يكرمه ويضمه إلى حاشية الأمير ويصله من هيون المجتمع . وكان من الممكن أن تسقط دول فجأة وترتفع أخرى ، أو يطلع الصباح فإذا جبالاً جبرش مقبرة تحتل هذا البلد أو ذاك . وكان من الممكن أن تنتشر المجاعات

سادسا : كل شيء يقبل البحث العلمى :

إذا كان العلم قد حقق أنوارا باصرة من النجاح في ميادين الطبيعة والحياة واكتشف مجالات وظواهر جديدة تأسست لها علوم جديدة ، فإن هذا النجاح هو الذى ألبت القدرة غير المحدودة لتوسيع البحث العلمى بحيث يشمل أيضا كل ظواهر الواقع خارج ميادين الطبيعة المادية والحياة العضوية ، وبناء على هذه النظرة بدأ العلم يتحرك في ميادين الظواهر الانسانية مثل ظواهر المجتمع والظواهر النفسانية والظواهر الأخلاقية بنفس المبادئ التى سار عليها في الميادين الأخرى - أى مبادئ توسيع المعرفة من أجل زيادة القدرة والسيطرة .

وهكذا أصبحت كل ظواهر الوجود المادى والمعنوى مفتوحة أمام العلم تنتظر العلماء الذين يكشفون غضاياها ويسيطرون عليها ويتظنون حركتها .



هذه هي العناصر التى يطرحها على الفكر البشرى تطود العلوم الحديثة ، وهى العناصر التى يجب على أمة للسلطة علمية أن تستجيب لها وأن تتحرك انطلاقا منها . وقد قلنا فيما سبق أن الفلسفة العلمية هي الفلسفة التى لتزعم بروح العلم وتتعلق بالفكر تتفق مع نتائج العلوم الحديثة ؛ وبعبارة أخرى فإن الفلسفة يمكن أن تعمل صفة « العلمية » إذا لم تكن تتعارض مع العناصر الذكورية للروح العلمية ، وكذلك إذا لم تستعمل في ميادينها العامة على ما يتعارض مع حقائق العلم .

وقد ظهرت في الفلسفة المعاصرة عدة اتجاهات ومحاولات لتحل اسم « الفلسفة العلمية » . ولما كانت هذه الاتجاهات والمحاولات متعارضة فيما بينها تمارشا واسعا فقد كان من الضروري أن نبين من مدى التزام كل منها بروح العلم والحقائق العلمية .

وأبرز هذه الاتجاهات والمحاولات الفلسفية ينكى تقسيمها الى قسمين :

القسم الأول هو اتجاهات التحليل اللغوى المنطقي . وتشمل أساسا : برتراند رسل (فى الماضى) ، ولودفيج فيتجنشتين ، والوصفية المنطقية (كما يمثلها رودلف كارناپ واستاذنا الدكتور زكى نجيب محمود) .

أما القسم الثانى فهو المادية الجدلية .

ولا يكاد يشع المجال الا للقس الأول من هذه الاتجاهات . أما القسم الثانى فيحتاج الى بحث خاص . ومن المفيد أن نشير منذ البدء الى أن اتجاهات التحليل اللغوى المنطقى تمسكت بالمنصرين الأول والثنائى من العناصر المذكورة - وهما التحليل والرمزية - ونقلتها من ميدان العلم الى ميدان اللغة والمنطق وركزت عليها تركيزا شديدا بل استخدمتها في اتجاه معارض لبقية عناصر الروح العلمية .

وخلاسته أن ما يبدو في نظرنا « اسبابا » أو « حلا » لولوع حدث ما ، ليست في الحقيقة سوى « مناسبات » يربتها الله تعالى للتعبير عن ارادته التى لا تخضع لتماثيل أو تحديد ولا تترجمها أسباب أو حل . وبعبارة أخرى ، فإن الترابط بين الظواهر يتلاقى ، وتصبح كل ظاهرة مستقلة ومنفردة على حدة ومرتبطة بشكل مباشر بالأزادة الالهية التى تقول لها أن تكون أولا تكون بحسبى المشيئة .

وفي مقابل ذلك فإن مبدأ الترابط الحتمى بين الظواهر أو الأحداث هو المبدأ الذى يأخذ به العلم في كل ميدان من ميادين البحث تحت اسم مبدأ « السببية » أو « العلية » الذى ينص على أن « لكل حدث علة » وحتى في ميدان الظواهر النووية حيث « تفقد الأشياء خصائصها المادية : أى تختفى ذاتية الشيء في تفراته وتفاعله المخلقة » ويتحول الشيء المتحرك الى مجرد حركة (حيث جسيمات الذرة تمثل حركة موجية بدلا من أن تكون هي نفسها « أشياء » تتحرك في موجات) - في هذا الميدان نجد أن التداخل والتشتت بين الأحداث الصغرى غير المتمايزة ، يجعل الشكل التقليدى لمبدأ السببية شكلا لا يصلح للتعبير عن الترابط الحتمى بين الظواهر النووية ، كما يتضح من قانون هايزنبرج وما أثير حوله من مناقشات . لهذا فإن قانون الترابط الحتمى في ميدان الظواهر النووية يتخذ اشكالا جديدة متنوعة هي عبارة عن قوانين « تحدد » ما يظهر من اندماج للتحدد ، وتثبت بذلك أنه في كل ميدان من ميادين الوجود وفى كل نوع من أنواع الحركة ، فإن هناك دائما حتمية محددة يستطيع العلم أن يسعى الى اكتشافها .

خامسا : تقدم العلم في معرفة الحقائق :

إن اسراع الأبحاث والتجارب والنظريات العلمية ليس مجرد اضافات كمية في هذا الميدان أو ذاك ، بل أن هذه الأبحاث والتجارب والنظريات تمثل تقدما كيفيا في طريق اكتشاف الحقائق الموضوعية . فالتضارب والاختلاف والأخطاء المتبادلة التى تظهر أحيانا في بعض مجالات العلوم ، ليست محاولات تجرى خبط عشواء ، وتق فيها النظريات والفروض وجها لوجه تتبادل التصويب والتخطئة ، لكنها خطوات مستمرة لاستكمال الحقائق وزيادة حصيلة المعرفة العلمية واستبعاد الأخطاء والتناقض والاستزادة من الدقة والصق والشمول . وبعبارة أخرى فإن العلم لا يدور حول نفسه وسط حقائق ونظريات نسبية تفقد القيمة الكلية ، لكن العلم يجمع الحقائق الجزئية والتصميمات والتصميمات والتوسيعات المستمرة ، في حصيلة عامة تمثل كل يوم تقدما كيفيا جديدا بالنسبة لليوم السابق . وأن نظرة واحدة الى الخط النبائى الذى يرسمه مسار العلم تجاه أى مشكلة - من المشاكل في عدة سنوات ، تكفى لأبواب هذا الواقع بطريقة لا تقبل الخلاف .

فتجنشتين والوضعية المنطقية

لكن على أى أساس يكون ذلك جائزا بالنسبة لفلسفة
تحتوى حكما على الواقع المادى ؟

الجواب :

على أساس « العقل المحض » و « العقل البحت »
و « العقل الصرف » على حد تعبير الدكتور زكي نجيب في
بعض كتبه (مثلا كتاب « خرافة الميتافيزيقا » ص ٦٧ ، ٨٢
وكتاب « نحو فلسفة علمية » ص ٢٩٢) . هذا العقل
المحض أو البحت أو الصرف هو الذى يعبر عنه الدكتور
زكي نجيب أيضا بقوله ، انه « التفكير العقلى وحده ، أى
التفكير العقلى الخالص الذى لا يستند الى خبرة حسية »
(خرافة الميتافيزيقا ص ٧٠) .

وبهذا المعنى يقول فتجنشتين : « كل ما يوجد خارج
النطق مصادفة » والحقيقة ان كل ميادين العلوم تبدو بهذا



ف . لينين

الشكل ميادين للمصادفات . حتى القوانين العلمية والحقائق
العامية تبدو مجرد مصادفات أيضا . وبذلك يصبح كل
شئ جائزا في كل شئ . وتبخر الحتمية المادية للواقع .

ومع ذلك ، فلو حاول فلاسفة التحليل المنطقى ان يبدؤا
أولا بتحليل عبارة « العقل المحض » أو « الفكر الذى
لا يستند الى الخبرة الحسية » ، لوجدوا ان التشكيك
في مثل هذه الفروض أسهل من التشكيك في حقائق الواقع
المادى .

٢ - التحليل ولتكنيك الإدراك الحسى :

بنفس المنهج الصورى الجرد ، يتابع فلاسفة التحليل
ظاهرة الإدراك ويفترضون بدون أساس علمى وجود عناصر
« ذرية بسيطة » للإدراك يبنون عليها نظرياتهم في المعرفة .

يطلق لودفيج فتجنشتين على الفلسفة العلمية اسم
« منطق العلوم » . وفي ذلك يتفق معه رودلف كارناب
الذى يطلق عليها أيضا اسم « المناهج المنطقية للبحث » -
ويرى الاثنان ان هذا المنطق يستمد صفة من حيث انه
دراسة في تركيبات اللغة العلمية . لكن رودلف كارناب في
كتابه : « التركيب البنائى المنطقى للغة »
Logical Syntax of language يرى ان فتجنشتين لم يلتزم
الانظار الصورى في تحليلاته ، وأنه كان ينتقل من « الألفاظ »
الى « معاني » الألفاظ مما يعتبر في رأيه خروجاً عن
مهمة الفلسفة . وكان كارناب يطلق على هذا الأسلوب
اسم « الطريقة المادية في الحديث » ويقول ان فتجنشتين
حين جعل الفلسفة توضيحاً للمعاني استخدم بذلك
ما يسمى « قضايا الموضوعات الزائفة » . ذلك ان مهمة
منطق العلوم (أى الفلسفة) في نظر كارناب يجب ألا تزيد
عن ترجمة لغة كل من العلوم الى لغة المسلم الطبيعى
المشترك لم اكتشاف القوانين التى تحكم التركيب الصورى
لهذه اللغة .

والخلاصة ان فتجنشتين وكارناب اتكرا الفلسفة من
الناحية الظاهرية ، سواء حين جعلها فتجنشتين مجرد
تحصيل حاصل وتوضيح للمعاني يستخدم عند الضرورة
فقط ، أو حين جعلها كارناب بحثاً في التركيب الصورى
لميانات هذا العلم أو ذاك . ومعنى ذلك انه من الناحية
الظاهرية يمكن ان يقال ان الفلسفة العلمية الحقيقية هى
في رأيهاما اللافلسفة . أما من الناحية الفعلية فمن الممكن
ان نجد في تحليلات فتجنشتين والوضعية المنطقية أفكاراً
فلسفية متكاملة تستحق ان تناقش في ضوء العلم .

فمن الممكن التزاما بروح العلم ان تأخذ على التحليل
اللغوى المنطقى عدة فقرات ، منها :

١ - ان هذا التحليل يتم باسم « العقل » غير
الواقعى لا باسم الواقع العلمى .

فالوضعية المنطقية بشكل خاص تتمسك بالطابع
الصورى للتحليل اللغوى المنطقى بحيث يتحول هذا
التحليل بالضرورة الى أداة لاكثر الواقع المادى . ذلك
انها لا تنحصر على استخدام هذا المنهج في تحليل الميانات
الصورية كما يريد كارناب ، لكنها تنتقل الى استخدام
المنهج الصورى الجرد في مناقشة قضايا مادية ، أى قضايا
تسرى الى الواقع . وهى في ذلك تفتقر شئنا فرفضاً
فلسفياً خطيراً مؤداه ان العقل الصورى هو الذى يحدد
حقائق الواقع المادى . فاستأنا الدكتور زكي نجيب مثلاً
حين يناقش قضية مثل « الحديد يستمد بالحرارة »
أو « الأجسام تسقط من أعلى الى أسفل » ، انما يناقشها
بالتحليل الشكلى أى على أساس انه من الجائز في النطق
الصورى ان تصح القضايا المناقشة لها .

يقول أستاذنا الدكتور زكي نجيب محمود في كتاب (خرافة الجيتافيزيقا) أن التمييز بين الإدراك المباشر للإشارة لا يزيد عن أن تقول : « هذه بقعة مستديرة من اللون الأصفر » (ص ٩٥) .

والإن فعملية الإحساس لا تقبل التقسيم الذي ولا يمكن أن تفكك إلى ما يسمى للغة المباشرة التي تفكك إليها شرائط التصوير السينمائي .

٣ - التحليل وتجسيد الحركة :

كما يفترض فلسفة التحليل اللغوي اللغوي بدون أساس على وجود اللغة « الدورية » في الإدراك الحسي ، يفترض كذلك وجود ما تسميه « الواقعية الدورية » أو « الحدث الدوري » أو « الشيء المفرد » فيما يخص الواقع الخارجي . لم أن افترض اللغة الدورية يؤدي بهذه الفلسفة إلى افتراض آخر هو التركيبات المنطقية للإدراك ، بحيث يصبح الإنسان - في رأيهم - هو الذي يسوغ مفردات الأشياء . وبخس الطريقة أيضا « فإن الافتراض الأحداث والأشياء الدورية المستقلة كل واحد منها على حدة ، يؤدي كذلك بهذه الفلسفة إلى الافتراض آخر بالنسبة للواقع الخارجي ، هو أن هذا الواقع منفصل ومفكك ومبشّر الجزئيات ، وأن الإنسان هو الذي يفتزع الروابط والعلاقات وينسبها إليه . وبهذه النظرة يرفضون الحركة المتصلة والترابط الشامل والجمعية الموضوعية للواقع المادي . وإذا ادركنا أن الحركة المتصلة للواقع هي أساس ترابطه وحيثية ، نلزم من ذلك أن نكار هذه الحركة يهدم الأساس الموضوعي للترابط والجمعية .

وموقف التحليل التشكلي المجرد في موقع الحركة ، يشبه موقف زيتون الأيلي منذ أنين وخمسائة عام . فقد كانت اللغوية الأيلية في اليونان القديمة تستخدم نفس المنهج التقني المجرد لأليات خطأ الحواس فيما تقوله من وجود المادة وحركتها . وإذا كانت الأيلية مثالية ساذجة ، فالوضعانية المنطقية ذات شكل علمي معاصر . إلا أن الفيلسوفين كليهما اتفقتا في افتراض « مبدأ » العقل المستقل عن التجارب الحسية .

ذلك أن حجج زيتون الأيلي في انكار الحركة ، تقوم على أساس استخدام المنطق المجرد في تحليل الحركة المادية . وبعبارة أخرى تقوم على أساس افتراض لوات زمانية ومكانية لا نهاية لها في الصغر ، لكل ذرة فيها كيانها الخاص المستقل . فأصاحب العقل المجرد يفترضون أن الزمان والمكان يشبه سلسلة طويلة من حلقات ، لكل حلقة منها وجودها الخاص . وإذا لمن حكم أن يتساووا بعد ذلك كيف تربط كل حلقة بالحلقة السابقة عليها واللاحقة بها . فإذا كان الزمان ينقسم - منطقيا - إلى حلقات متميزة من « الآلات » (جمع كلمة الآن) ، وكذلك المكان ينقسم إلى نقاط متميزة من « الهئات » (جمع كلمة هنا) ، فالسؤال يصبح كما يلي : كيف تربط « الآن » الحاضرة أو اللحظة الحاضرة بالآن التالية عليها ؟ وكيف تربط « الهتا » في المكان بالنتقة الجاورة له ؟ وإذا كانت الحركة حركة في الزمان والمكان ، يكون السؤال بالنسبة لها هو :

وليس من المفهوم لماذا جاز وصفها بالاستدارة والأصفر . بل الحقيقة أن فتنشتين يرى أن الإدراك لا يصل إلى تلك الدرجة إلا في خطوة ثانية ، وأن الإدراك المباشر الحقيقي لا يزيد عما تصوره هذه النبالة التي يقولها في كتاب « أبحاث فلسفية » : « أنا أرى أنها حسدا (ص ١١٧) ومعنى ذلك أنهم يقولون أن الإنسان لا يرى البرقالة ، لكنه يرى انطباعات حسية ما أو « مجسود لتحات حسية » يصوغ منها بعد ذلك « تركيبا منطقيا » - على حد تعبيرهم - هو البرقالة - فالإدراك الحسي في رأيهم هو فقط إدراك الإشارة - أي إدراك « هذا » والمقصود بالإشارة عندهم اللقطات الحسية الدورية التي تدخل في تركيبات الإدراك . ولهذا يرى فتنشتين أن إكلمات الوحيدة التي يجب أن تربط بها الأخيرة المباشرة هي « أنا » و « هنا » و « هذا » (ص ١٢٣) .

وقد كان بعض العلماء في الماضي حين يبحثون عن ظاهرة الحياة يمزقون الخلية الحية بالشرط ليشاهدوا ما يسمونه من الحياة نفسها . لكن لمزق الخلية الحية كان يهدد الحياة بدلا من أن يضع أيديهم عليها . وإذا ذلك يقولون : لا يوجد شيء اسمه الحياة . لكنهم تعلموا بعد ذلك أن يشاهدوا الحياة كعملية مترابطة متكاملة ، لا تكسر بسيط . فلم يذانه يشار إليه بكلمة : هذا .

وبنفس هذه الطريقة يمكن أن نسال :

ما هو الأساس العلمي للتحليل الوظيفي اللغوي للإدراك ؟ وإلى أي عالم من علماء فسيولوجيا الجهاز العصبي يستند فتنشتين وكراتين والدكتور زكي نجيب حين يتحدون من « اللقطات الحسية المباشرة » ؟ أن التحليل اللغوي لعملية الإحساس يبين أن القدرة الحسية القصوى التي يفترضونها باسم اللغة الحسية المباشرة أو المعنى الحسي المباشر ، افتراض نظري لا وجود له إلا في نظرياتهم الفلسفية . إن دفعة السيل العصبي التي تتكرر بشكل متصل كل جزء مغز من الثانية خلال جهاز الاستقبال البشري ، لا تنتقل إلى مستوى الإحساس إلا بعد عملية تركيب وترابط تتحقق في المراكز العصبية وبالتكرار بين أجهزة الاستقبال والإصدار كما يقرر علم فسيولوجيا الجهاز العصبي المركزي الراقى . أما إذا وقف الموضوعيون المناطقة منذ الدفعة الواحدة من دفات السيل العصبي فلأنهم يتقنون بذلك أمام ظاهرة أخرى في ظاهرة الإحساس - ظاهرة تدخل في ميدان أبحاث الكيمياء والفيزياء المضوية .

كيف يمكن أن ينتقل الشيء من النقطة ١ الى النقطة الثانية ب ، خلال الانتقال من اللحظة ١ الى اللحظة ب ؟ .

وقد ظلت البشرية زمنًا طويلاً عاجزة عن الرد على حجج زينون عن حركة السهم والسحفاة الخ . ولم يكن هذا العجز الا نتيجة سبب واحد ، هو انسياق المفكرين من غير وى وراء مغالطة زينون ، وحاولتهم الرد عليه على ارضية المنطق الجرد ، مع ان الرد البسيط الحاسم هو رفض هذا التفكيك المجرد غير العلمى للحركة والزمان والمكان .

يقول هيجل : « ان سبب المشكلة دائماً الفكر وحده ، لانه يفصل بين لحظات شيء ما تكون وهم لفصلها متحدة في الواقع » .

ويقول لينين في مذكراته الفلسفية مدافعا عن مفهوم هيجل :

« ان تصور الحركة بواسطة الفكر يجعلها فجأة ويقتلها ، وليس هذا فقط بواسطة الفكر بل أيضا بواسطة الادراك الحسى ، ولا يحدث هذا فقط للحركة بل لكل تصور » .

لم يقبل : « الاعتراض الذى يردده شيرنوف (ضد هيجل) .. هو ان الحركة هي وجود الجسم في مكان محدد في لحظة محددة وفي مكان آخر في لحظة أخرى تالية . ولكن هذا الاعتراض غير صحيح : (١) لانه يصف نتيجة التحرك ولا يصف التحرك نفسه ، (٢) لانه لا يبين ولا يحوى في ذاته امكانية التحرك (٣) لانه يصور التحرك في صورة حاصل جمع او تسلسل حالات من السكون » .

والخلاصة ، انه لا يوجد آن ولا هنا ولا هذا في الواقع الموضوعى ولا في المادرات الحسية ، بل هي مجرد تصورات يصطنعها الفكر ليتكس من فهم الواقع وتمييز بعض جوانبه المتعددة . والا فما هو « الآن » وكيف يمكن تقديره وتعبئده ؟ وما هو « هنا » وكيف يمكن فصله عما يحيط به ؟ وما هو « هذا » وكيف يمكن رسم حدوده في الزمان والمكان والادراك ؟

ان اوضح نتائج هذه النظرة غير العلمية لحركة الواقع هي انكار العلية وقوانين العلم .

يقول استاذنا الدكتور نجيب في كتابه « نحو فلسفة علمية » : « السبب والسبب حادثان مختلفان » ، وتحليل أحدهما عقليا لا يئل وحده على الآخر . فكرة الكرة الثانية من كرنى البلياردو حادث قائم وحده بالنسبة الى حركة الكرة الأولى . « (ص ٢٩١) » .

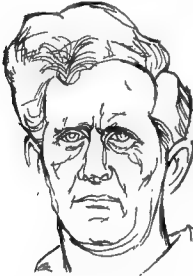
ويقول في كتابه « ديفيد هيوم » :

« واذن فلو زعم لنا أن توقع الانسان لخبراته المقبلة انما هو نتيجة مستنبطة استنباطا منطقيا من خبرته الماضية ،

كان عليه أن يبين لنا الحلقة التى تصل المقدمة بالنتيجة ، اذ ينتر هذه الحلقة سيظل الطرفان مستقلا أحدهما عن الآخر وليس هناك فطرة يبر عليها الفكر من طرف الى طرف » . (ص ٧٤) .

في هذه الكلمات نلاحظ ان المشكلة الأساسية هي افتراض التقسيم المنفصل بين الحوادث والأطراف ، لانه اذا افترضنا انفصالها سيصبح من المستحيل بعد ذلك أن نعرض على الفطرة التى تصلها . والحقيقة ان حل المشكلة كلها يكمن في الاعتراف بالحركة المتصلة التى تربط كافة ظواهر الواقع . ومن هنا نقول المادية الجدلية : « ان علة الشيء هي ارتباطه » .

ان مشكلة الانتقال من « بعد هذا » Post hoc الى « بسبب هذا » Propter hoc على حد تمييزهم — لا تكون مقبولة الا اذا أخذناها كمشكلة من مشاكل مناهج البحث .



ل . فنجشتين

ها هنا يجب ان يبحث الانسان فعلا عن الضمانات التى يعده بواسطتها نوع الاقتران الذى يواجهه : هل يمر من ارتباط أساسى أم مجرد اقتران عارض (أى مصادفة) ؟ واذن لمشكلة الحتمية ليست كما يتصورون كيف تربط الماهى بالمستقبل ، لكنها ببساطة كيف لتكتشف ارتباط الماهى . فالماهى والحاضر والمستقبل تقسيمات نسبية تقريبية لا تصل قط الى درجة الأجزاء المنفصلة المستقلة . ومعنى ذلك أن ما تثبت مسحته في الماهى ، تثبت مسحته الى الأبد طالما توفرت له نفس الظروف ، اذ تتأكد بذلك موضوعيته . فالواقع الموضوعى لم يخالف نفسه .

ويقدم واينبرج في كتابه « دراسة فاحصة للوضعية المنطقية » مناقشة تفصيلية لوقت الوضعية المنطقية من العلم . ورغم انه ليس من أعداء هذه الفلسفة فهو يختم هذه المناقشة بقوله :

الرياضية والرياضة العليا والبحث الخ الخ هي مجرد تعريف للماد بالاد لا يضيف جديدا الى المعرفة البشرية ! !

لكن فلاسفة الرضية استخدموا الفكرة الانراضية التي تدور حولها فلسفتهم ، وهي فكرة التقسّل الجرد الذي لا يستند الى اية خبرة حسية ، فقالوا ان القضية التركيبية تعتمد على الخبرة الحسية ، بينما القضية التحليلية - على حد تعبير آير - لا تتوقف على طبيعة العالم الخارجى ولا تتوقف على طبيعة عقولنا .

ولكن مثل هذا التقسيم لم يكن يمكن أن يستوى بسهولة . فالمشكلة التي واجهته هي نسبة « الجديد » الى القضية . لذا كانت القضية التحليلية لا تصنف جديدا فما هو الموقف من القضية التي تفيد معرفة جديدة لشخص ولا تفيد جديدا لشخص آخر ؟

الحجسد من الوضعيين المناطقة الذي اجاب من هذا السؤال - . خرجوا على مذهبيهم الاصلى - هو استاذنا الدكتور زكى نجيب ، قال في كتاب « المنطق الوضعى » :

« قد تكون القضية الواحدة تحليلية بالنسبة لشخص وتركيبية بالنسبة لشخص آخر ، او قد تكون تركيبية في مرحلة من مراحل تطور معرفتنا وتحليلية في مرحلة تالية . . وعلى هذا الاعتبار تكون القضية التركيبية عبارة من قضية تحليلية في طريق التكوين » (ص ١٤ - ١٥) .

ومعنى ذلك ان القضية التحليلية لهذه النظرة ، تتحدد بناء على حصيلته الشخص من المعرفة ، وعلى قوة ذاكرته ايضا فالقضية ٧ + ٥ = ١٢ هي بالنسبة للتلميذ الصغير الابتدائي في الحساب قضية تركيبية . والقضية « والفنضفر هو الاسد » تكون تركيبية بالنسبة للشخص الذي كان يعرف معنى الفنضفر ثم نسيه ، وتحليلية بالنسبة للشخص الذي لم ينس هذا المعنى .

ولكن ماذا اذا اغفلت ذاكرة الفرد ؟ ماذا اذا تصور مثلا انه يعرف معنى الفنضفر وانه نوع من شجر العجيز ؟ يجب في هذه الحالة ان يرجع الى لواميس اللغة او اهل الراى ليتبين الصواب من الخطا . ويرى الوضعيون المناطقة ان مثل هذا الفرد يستطيع « ان يدور في عالم من قضايا ويظل ينتقل من كتاب الى كتاب ومن وثيقة الى وثيقة مقارنا هذه الجملة هنا بتلك الجملة هناك » . دون ان يكون في هذا خروج على مفهوم « الصدق التحليلي » طالما انه لا يلعب الى الواقع الخارجى .

لكن الانسان ليمجب : كيف لا يكون الرجوع الى الكتب والوثائق وسادة الناس خروجا الى الخبرة الحسية والواقع الخارجى ؟ وكيف لا يكون الامر كذلك بالنسبة

« واضح الآن ان الوضعية المنطقية . . لا تستطيع ان تقيم القواعد المنطقية للعلم ، الا اذا غرت المبادئ الاساسية جدا لتعاليمها » . (ص ١٩٩) .

٢ - التحليل والتركيب :

ان موقف الوضعية المنطقية من السببية والقوانين العلمية والخبرة الحسية ، وموقفها من الاساس المنطقي لنهج الاستقراء ، يرتبط بموقفها من تقسيم القضايا الى نوعين منفصلين هما القضايا التحليلية والقضايا التركيبية .

وعندما قسم الفيلسوف كاتل الأحكام الى تحليلية وتركيبية ، كان قد وضع لهذا التقسيم تعديدا واضحا . فالحكم التحليلي هو الذى لا يضيف الى محموله معرفة جديدة عن موضوعه ، بينما الحكم التركيبى يضيف معرفة جديدة . ولهذا نجد ان القضية ٧ + ٥ = ١٢ ليست عند كاتل قضية تحليلية ، لان العدد ١٢ يشكل معلومة جديدة بالنسبة للمعدين ٧ و ٥ ، وهذا واضح بشكل خاص في العمليات الحسابية او الرياضية الكبيرة . ومن هنا عاد كاتل الى تقسيم الحكم التركيبى الى حكم تركيبى اولى وحكم تركيبى تالىنى : النوع الاول لا يستند على التجربة بينما الثانى يعتمد على التجربة . ولكن الوضعية المنطقية . . عاجلت هذا التقسيم بالتأثير والتعديل فاصبحت القضية التحليلية في نظرها هي التي تتناول « حقائق العقسل » بينما القضية التركيبية تتناول الوضعية المنطقية بشرط غير مقبولة . وسبب ذلك انهم كانوا ملزمين بتقرير الضرورة الواضحة في القضايا العقلية (الرياضية والمنطقية) ولما كان منهمج الشكى ينكر اليقين في اى اضافة الى المعرفة البشرية ، اى في اى قضية تفيد جديدا ، فقد اضطروا الى افتراض نوع جديد من القضايا لا يفيد جديدا ولا يضيف محموله الى موضوعه معرفة ما ، واطلقوا عليه اسم « القضايا التحليلية » .

يقول الدكتور زكى نجيب في كتاب « المنطق الوضعى » :

« القول الذى يضيف الى موضوع الحديث علما جديدا يسمى بالقضية التركيبية . . . اما القضية التحليلية فهي التي تكرر عناصر الموضوع فلا تضيف الى علمنا به شيئا جديدا » . (ص ١٤) .

ومن هنا اطلقوا على هذا التقسيم تسمية اخرى هي القضية التكرارية والقضية الاخبارية :

ومعنى ذلك ان الوضعية المنطقية ترفض فكرة كاتل من تركيبية القضايا الرياضية ، وتعتبر كل قضايا الرياضة تحليلية لا تخرج من « تعريف الماد بالاد » . واذا تأملنا هذا الموقف تأملا واقميا ماديا ، لتأملا سوريا مجردا ، لوجدنا شديد الغرابة . اذ كيف تصور ان كافة العلوم

٥ يونيو

بين الحقيقة والواقعة

المستقبل المأمول

الأستاذ لطفي الخولي كاتب
تقدمي معروف لقراء العربية جميعا ،
يعمل قلمه كما يحصل الجندي
سلاحه ، لا يلهو به في سماعات
الفرار ، بل هو يعمل القلم ليكافح
به في سبيل رسالة شريفة يسطع
بأدائها ، لا ، بل ان كتابة الأستاذ
لطفي الخولي هي ابعاد من الرسالة
مدى ، لأنه لا يكتب ليقول لنفسه
في النهاية : اللهم اني قد علمت من
لم يكن يعلم ، وآثرت الطريق امام
من كان طريقه مغفولاً بالثبوت
والظلمة ، اذ هو يكتب ما يكتبه
ليحمل قارله على فعل يؤديه ، انك
لا تقرأ له شيئا الا وتحنس حوافر
التشاطر قد اخلت تستيقظ في



ل . الخولي

لاستخدام الآلات الحاسبة والورق والقلم وجداول
اللوغاريتمات وغيرها في العلوم الرياضية ؟ بل كيف يمكن
تجنب الواقع المادي وقوانين الواقع المادي حتى اذا اعتمدنا
على الذاكرة وحدها ، وهي وظيفة مغزو مادي من اعضاء
اجسم لو اصابه شيء من الغفل المادي لاصاب استنباطاته
التي يتصور انها تحليلية يقينية ؟ اين اذن يكمن هذا
اليقين العقلي المجرد الذي ينسبوه الى القضايا التحليلية ؟

هكذا تتضح نظرية الوضعية المنطقية في تقسيم القضايا
الى تحليلية وتركيبية تعبر الاولى في رأيهم من عالم عقلي
يقيني لا علاقة له بالواقع ، والثانية من عالم مادي اجتماعي
لا يدخله اليقين . لكن الصحيح هو تقسيم القضايا الى
سورية ومادية ، أي قضايا تتناول الالفاظ والرموز ،
واخرى تتناول الاشياء والوقائع . والتوابع مما لا ينفلان
من الواقع المادي والخبرة الحسية . لعالم الرياضة حين
يتناول احدين القضايا الرياضية البحتة يستخدم خبرته
كمالم وينستخدم كل خبرات البحث الرياضي وكل امكانياته
المادية الخاصة باجراء العمليات الرياضية المعقدة ،
ليستخلص من ذلك كله الافكار الجديدة او النظريات
الجديدة ، تماما كما يستخلص عالم الكيمياء الافكار الجديدة
من مفاهيمه وأجهزته . والفرق بين الاثنين هو أن الأول
يتحدث عن رموز فيستخدم لها منهجا استنباطيا ، بينما
الثاني يتحدث عن ظواهر مادية فيستخدم لها منهجا
استقراليا . والمنهجان مما مرهضان في استخدامهما
للسواب والخطا ، لكن احتمال الخطا في النهج الاول ضئيل
جدا بالنسبة للمتعمسين فيه فقط . لأنه يتناول ارتباطات
بين عناصر رمزية محسوبة ومحددة . اما الثاني فيتناول
ارتباطات بين مناهج غير محددة وغير محسوبة ومنظما
غير معروف ونوع-تداخلها وتأثيرها المتبادل غير معروف
ايضا وغير محكوم .

ومن هذه الملاحظات جميعا يتضح ان اتجاهات التحليل
اللغوي المنطقي افرقت في الشكلية والرمزية بحيث لم تستطع
أن تصل الى الفلسفة العلمية المطلوبة . ومع ذلك فان
الجهود الضخمة التي بذلها اصحاب هذه الاتجاهات في
ميدان التحليل ، لا يمكن انكار فوائدها . فقد استطاعوا
على الاقل أن يهزوا الوجودان الفلسفي الذي اعتاد على
التصنيفات القائمة منذ مئات السنين ، واستطلعوا ان
يشهوا الاجيال الجديدة من المشتغلين بالفلسفة الى
ضرورة التزام الدقة في تحديد معاني الكلمات .

اسماعيل المهدي

نفسك ، لتسال آخر الأمر وانت مؤرق الصبر : ترى ماذا أستطيع ان اصنعه مشاركة في النهوض بالوطن العربى من مازقه الذى اوصلته اليه اعوام طويلة من استعمار واستبداد ، وما يلحق بهما من استغلال وذل ؟

وقد اصدر منذ قريب كتابه هذا « ه يونيو - الحقيقة والمستقبل » فيهام مثالا للكتابة المستنيرة الواعية المثرة الحاضرة ؟ هلن كانت رؤوسنا جميعا وقلوبنا ، قد انقلبتا لفتار ومشاعر ، يعضها غامض مريب ، وبعضها الاخر منقوص تصوره التصيلات التى تعلمه حيوية ودفعا ، فقد اخرج لنا الأستاذ لطفي الخولي هذا الكتاب : تفرقه فاذا الفاهم قد انتسج ، والمهم قد اتى عليه الضوء ، واذا النقوص قد اكتمل بتصيلات الحقيقة ، واذا الصورة كلها امانك بينة الحدود والمعاليم .

ويبدأ الكتاب بفصل تحليلي جيد ، هن ارضية الصراع بيننا وبين إسرائيل ماذا تكون ؟ فيبين لنا كيف يحاول المعتدون أن يصوروا مولفنا على انه مصممة عنصرية دينية ، فيجعلونه - أولا - مولفا اسلاميا ضد يهودية ، يدل ان يصوره على حقيقته وهو انه موقف عربى ضد صهيونية ، ثم يجعلونه - ثانيا - مولفا معاديا للعصر الحسمى ، ليخففوا على الناس العسواب الصارخ ، الذى يكفى ان يذكر فيه ان العرب انفسهم ساميون وانه فى الوقت الذى ذاك فيه اليهود مراة الاضطهاد فى اوربوا وعلى طوال العصور ، ظفروا فيه بالامن بين العرب منذ اول التاريخ والى اليوم ؟ لكنها الحركة الاستعمارية تداي على ان تجعل من الدين سلاحا - وما تاريخ الصروب الصليبية بخلاف هن الدارسين ؟ ثم انظر الى كل الحركات التحررية فى عصرنا ، تجد المستعمرين قد وصلوها من زاوية عنصرية او دينية ليخفوا حقيقتها ، فاذا ثارت الجزائر

لتلغز يعقها فى الاستقلال والحرة ، قيل انها حركة عنصرية ضد الفرنسيين ، واذا ثارت وروسيا او الصين ، طبا للحق وللكرامة الانسانية ، قيل انها ثورات تتسم بالالحداد ، وهكذا ايضا يفعل الاستعمار فى صراعنا مع اسرائيل ؟ مع ان حقيقة الموقف اسطع من الشمس : فالصهيونية تقيم دولة على اساس الدين ، ومع ذلك لا يقال عنها تصيب ديني ، والصهيونية تقيم شعبا على اساس العنصر ، لم لا يقال عنها تصيب عنصري ، فى الوقت الذى يرمي فيه بالتصيب شعب عربى يضم بين افرادة شتى الديانات ، لوجوده .

لكن الحقيقة لم تعد تخفى على احد ، فاسرائيل فى حقيقتها ترسانة للمستعمرين ، يل ان حرب ه يونيو فى صميمها لمرة نهائية لعملية طويلة قامت بها المخابرات الأمريكية ، وحفل تجريبى للسلاح الأمريكى ، وقد نسال : ولماذا اختارت القوى الاستعمارية هذا الشرك العربى بالذات ، لتزعم فى ارضه سلاحها العدوانى ؟ فسرنا ما ياتيكم الجواب : كان هذا الاقليم فى قبضة المستعمر منذ بدأ السعمار الاستعماري ، ثم اصيب فيه المستعمر بغربات قاتلة على ايدي الثوار التقدميين فى المنطقة ، والذ فلان من عمل يرجمه الى حليته ، ولاننا هن هذا الاقليم بشكل مطعا يلتم من ادب الروسى بطنه طعنة قاسية اذا لزم الامر ، وناكنا هذا الاقليم فى طيبة العالم الثالث الذى جاء تكوينه شوكة فى حلق المستعمر ، وراياهم يحتسوى الاقليم على ثروة بتروية وفي بتروية لا غنى عنها ، يكفى ان - يقال فيها ان ٨٠٪ من البترول المستخدم فى حرب فيتنام مستمد منه ؟ ومن ذلك يتسج ان امر الاقليم ذو خطر عظيم للمستعمر الأمريكى بصفة خاصة ،

وغربت الامبريالية ضررتها فى

حرب ه يونيو ، فهل حققت اهدافها ؟ هنا تجد كاتبنا الأستاذ لطفي الخولي فى الدروة من دقة تحليله السياسية ، فيذكر لك الاهداف المتصورة جميعا : فهنا اهداف مشتركة كاسقاط النظم الاشتراكية فى الاقليم ، وغرب القوى العسكرية والاقتصادية العربية ، وتصفية تيار الثورة العربية ، وخلق ظروف جديدة يمكن فيها الوجود الاسرائيلى والسيطرة على الممرات البحرية الهامة كقناة السويس وخليج العقبة ، ومن الاهداف كذلك ما هو اهداف أمريكية بصفة خاصة ، كالخضف المنطقة لنفسوها ، وحماية مصالحها البتروية ، وفتح جبهة تخلف الضغط من المدوان الأمريكى فى فيتنام ، وفي ذلك كما ان من الاهداف ما هو اسرائيلى ، خالص ، ككفر وجودها على العرب ، وتهيتة السبل امام توسعها الامول .

ويتعقب الكاتب هذه الاهداف فى دقة تحليل ونفاذ رؤية ، لينتهى الى نتيجة تلخص نفسها على القارىء ، وهى ان المدوان لم يحقق منها شيئا ذا بال بل ، قد استنار من العوامل ما يجعل الراجح يركد الى مصدر صاحبه ؟ نعم ان هذه الصروب الصهيونية ظاهرها نصر للعلو ، ولكن وراء الظاهر حقائق ايجابية فى صالح العرب ، يذكرها لك الكاتب فترداد لفة بنسلك وبامتعة .

فقد كانت حرب ه يوليو - كما صورها كاتبنا بحق فى ختام كتابه - حريا بين فيل راسخ الاهداف ، ضخم الهيكيل ، قوى البناء - هو الامة العربية - وبين غراب نص نخره ، يمسوى ليقترب بمنقاره فلا يمسود الا بعداوة الغليل ، التى لايد يوما ان تلقى على اومامه ؟ فما اشد انطباع المثل اللامنى لى اسرائيل ، واهنى المثل الذى يقول : (انك قد تدفع بنفسك الى القبر وانت متمتع » .



حقاً لم يسافر هيجل الى روسيا يوماً من الأيام ! فلم تكن لهذه البلاد شهرة علمية تدفع أهل العلم الى زيارتها في ذلك الوقت . ولكن :لحق أن فلسفة هيجل قد انتشرت في روسيا في حياته وبعد وفاته انتشاراً واسعاً ، لا في الأوساط الجامعية فحسب ، بل وفي الأندية الأدبية :لتي كان يجتمع فيها المثقفون من الشباب والشيوخ .

وقد ظلت فلسفة هيجل حية في روسيا منذ ثلاثينات القرن :لتاسع عشر حتى الخمسينات منه ، وكان استقبال الروس لهذه الفلسفة طوال هذه السنوات استقبالا حافلاً يفوق في حدة استقبال الألمان لها . كانت بالنسبة الى الأدباء والمفكرين مدرسة الفكر التي تخرجوا فيها ، وكلفت بالنسبة الى الشعب المتطلع الى المعرفة أملاً ونوراً .

ولابد وإن نتأمل في هذا الموقف الرائع الذي جمع الشعب والمفكرين وراء نفس الأهداف الفكرية والروحية . أنه يؤكد نهضة الأمة الروسية التي هبت من بكرة أبيها ، لا فرق فيها بين الخاصة والعامة ، لتسير في موكب العلم والمعرفة . ولا شك أن روسيا القيصرية قد عانت كثيراً من ظلمات الجهالة والمعبودية ، ولكن على

هيجل في روسيا

دكتورة نازلي إسماعيل حسين

الرغم من ذلك فهي هي الأمة الروسية تنهض من سباتها وتكسر قيودها وأغلالها ، وتخرج من كهفها تطالب بعث جديد . وقبل كل شيء ، فإن هذا الوقف الرائع كان ابدانا للثورة الفكرية والروحية قبل الثورة السياسية في روسيا ! كان الشعب يتطلع الى معرفة الحقيقة والعدالة والحق ، والحرية والجمال والتاريخ ! كان الشعب يطالب بمعرفة كل شيء على حقيقته ، وبطالبا بمعرفة نصيبه من العدالة والحق والحرية وبطالبا ايضا بمعرفة تاريخه الماضي ليفهم به تاريخه الحاضر . هذا ومع انتشار الحركة الرومننتية ، كان يريد ان يرى مثل غيره من الشعوب الجمال متلقا في الطبيعة !

فلسفة مفتوحة

وكان من حسن الحظ أن فلسفة هيغل لم تكن فلسفة مغلقة ، تبحث فقط في المسائل الفلسفية التي لا يفهما غير المتخصصين من الفلاسفة . انما كانت فلسفة مفتوحة تبحث أيضا في القضايا التي يهتم الشعب عادة بها . فحجاب ظاهريات الروح والمنطق ، كتب هيغل فلسفته التاريخ وعالم الجمال وفلسفة القانون ! وما التاريخ في مفهوم هيغل الا تاريخ الشعوب نفسها ! وما الجمال الا في الصلة التي بين العمل الفني وروح الشعب وماهيته ! وما القانون الا التشريع الذي يكفل للشعب العدالة والحرية ! ومن هنا كان رواج هذه الفلسفة بين صفوف الشعب في روسيا .

ومن الآثار الطيبة التي كانت لانتشار هذه الفلسفة في روسيا انها بصرت الأمة الروسية بحقيقة ذاتها وكشفت لها عن دلالة وجودها وتاريخها . وساعد انتشارها على نشأة فلسفة قومية وطنية لروسيا . وانتقل الحماس لهيغل الى حماس لروسيا نفسها . وهكذا اتأت هذه الفلسفة للأمة الروسية طريق الحياة .

بدأ الاهتمام بدراسة اثر هيغل في روسيا في ثلاثينات هذا القرن وبالتحديد منذ سنة ١٩٣١ عندما انشأ د . د . تشيچفسكى بحثا عن « هيغل في الشعوب السلافية » في المؤتمر الذي عقده جمعية الدراسات الهيغلية في لاهاي ونشر ضمن أعمال هذا المؤتمر (هرلم سنة ١٩٣١) . ثم تلاه بحث آخر نشره م . جنسيكوف في مجلة الفلسفة المدرسية الجديدة ، في العدد الخاص الصادر في ميلانو سنة ١٩٣٣ ، وكان موضوعه

« الهيغلية في روسيا » . ثم نشر م . ج . جانوف مقالته عن « هيغل في روسيا » سنة ١٩٣٢ في مجلة الدراسات الأدبية وتاريخ الفكر ، التي كانت تظهر في برلين بصفة دورية كل ثلاثة شهور . اما عن تصنيف المؤلفات التي ظهرت في هذا الموضوع فنجد أولا تصنيفا في «مجلة الفكر الروسي» (راج ١٩٣٢) وقد نشره بيا . ياكوفف ، وتصنيفا ثانيا في كتاب الرائد الأول لبسند الدراسات نمى به م . د . تشيچفسكى الذي كتبه بالغة الروسية عن « هيغل في روسيا » ، ونشره في سنة ١٩٣٤ ، ثم نشره مرة أخرى في باريس سنة ١٩٣٩ . وهذا فضلا عن المجلد الضخم الذي ظهر في مجموعة تاريخ الهيغلية في روسيا في براج سنة ١٩٣٨ . ومن الممكن ان يؤكد بكون من المؤكد ، أن هناك دراسات أخرى في هذا الموضوع لم تصل إلينا .

١٣٤ . . هيغل ؟

وقد نتساءل ، ما هي الأسباب التي دعت الى اهتمام الروس بفلسفة هيغل في ثلاثينات القرن التاسع عشر ؟ وجوابنا ان هناك آراء عديدة في هذا الموضوع .

يعتقد الاديب المفكر كيرفسكى مشيلا ان انتشار خلفه هيغل يرجع أولا الى العام الروس

التاسع عشر . وما حدث في ألمانيا ، كان لابد وأن يحدث في روسيا أيضا . فبيجل في نظرهم يكمل الحركة الفكرية التي بدأها شلنج . ولكن هذا الرأي ليس صحيحا تماما . فنحن لا نجد أحدا من المفكرين الذين اهتموا بشلنج من أصبح هيجل بعد ذلك . ولقد انتشرت فلسفة شلنج في روسيا على أيدي علماء الطبيعة والأطباء مثل فلنسكي وبافوف بينما انتشرت فلسفة هيجل على أيدي رجال القانون والأدباء من أمثال ريدين وكريييد وكريفسكي .

كل هذه الأسباب في الواقع قد تكون هي الأسباب الخارجية التي هيات الجوهر لإنشطار النسبة هييجل . ولكن وراءها يكمن السبب الرئيسي الجوهرى الذي دفع الشعب الروسى الى الاهتمام بفلسفة هييجل الى حد كبير . وهذا السبب هو في اعتقادنا رغبة الشعب نفسه في المعرفة وتطلعه الى الفلسفة "كمصدر للمعرفة التي ينشدها . وهذا الحساس الفلسفى هو الذى جعل الأمة الروسية تتلفف فلسفة هييجل وكانها قد وجدت فيها ضالتها المنشودة . كان الشعب الروسى لا يريد فلسفة تبحث في تفسير الكون وأصله ونشأته إنما كان يريد فلسفة تفسر له التاريخ ، وبعبارة أخرى تفسر له تاريخ روسيا نفسها ، تفسر له ماضيه ووجوده الحاضر . ولقد وجد الشعب الروسى في فلسفة هييجل العظيمة صورة متكاملة للمعرفة التي ينشدها وتطلعه اليها .



ومع رغبة الشعب في المعرفة كان هناك مفكرون يقولون إنه أفكار هيجل . وأول رائد نشر أفكار هيجل في روسيا هو يتي جريجوريفش ريدكين (١٨٠٨ - ١٨٩١) . ولقد لعب ريدكين دورا كبيرا في الحياة الفكرية في روسيا حتى قال عنه «أبلون جريجوريف» أن جامعة موسكو قد أصبحت بفضل ريدكين جامعة هيجلية . وقال أيضا في مسرحيته المشهورة «الأتانية نوعان» : أننا لا نجد في موسكو غير الهيجليين . وقد يكون في كلامه الذي جاء في هذه المسرحية الهزلية شيء من السخرية ، ولكنه يعبر عن حقيقة ما جرى في موسكو حيث أصبح فيها كل فرد هيجليا .

كان ذلك في سنة ١٨٢٩ ، عندما سافر الطالب بيتر ريديكين في بعثة علمية الى ألمانيا من أجل الحصول على شهادة عليا تؤهله للتدريس بالجامعة . وعندما حضر ريديكين الى برلين

المرحلة الثالثة من التشريع التي يتم فيها التأليف بين المرحلتين السابقتين ، وهي ثمرة جهود المشرعين والقضاة من أبناء الشعب الذين يعبرون جيدا عن حاجاته وآماله ، ويرد القانون الى أصوله الشعبية تنتهى حلقة تطوره .

وإذا كان أخانيسيف قد أحسن وفاء وتقديرا لأستاذه ، فإن هناك تلميذا آخر لريدكين هو تشيتشرين بنفى كل أصالة فلسفية لأستاذه ويعيب عليه تمسكه الصوري والشكلي بمراحل التطور الثلاث عند هيجل . ومما يذكر أن تشيتشرين قد أوجد قسمة رباعية لحالات التطور تحمل محل القسمة الثلاثية التي ينادى بها هيجل واتباعه . وهو يقول عن ريدكين في كتابه الذكريات « فوسيومينائية » : كنت أبحث في كلامه عن مضمون حي لمتقاضي العلم ، فلم أجد الا عرضا صوريا ولقوا من الكلام » .

ويسدو أن تشيتشرين لم يعجب لا بتفكير ريدكين ولا بأسلوبه . فريدكين في نظره لا يتمتع بأية موهبة ، وهو ينقل أفكار هيجل نقلا من غير تعديل أو تجديد . وكان بأسلوبه السطحي الجاف لا يعرف كيف يمر بوضوح عن أفكاره . ولكننا نلاحظ أيضا أن تشيتشرين قد تناقض في كلامه بعد ذلك فاعترف بأن أستاذه كان يعرض كل علم من علوم القانون في صورة منسقة ، وأنه كان يربط بين التصورات الفلسفية والتصورات القانونية ربطا منطقيا منسقا . ثم أنه يعترف أيضا بفضله في ادخال المعاني الفلسفية مثل العدالة والحرية في تدريس علم القانون . وقد نجح في بيان الهدف من وجود القانون في الدولة ، ألا وهو تحقيق الخير المشترك ، والغرض من وجود الدولة ألا وهو تحقيق الوحدة بين العدالة والحرية من أجل الصالح العام .

كما أضاف تشيتشرين بأن أستاذه كان دائما ابدا متحمسا لقضية العدالة ، وأنه كان ينقل حماسه الى مستمعيه من الطلبة فيدفعهم الى التفكير الفلسفي ، ويدفعهم الى حب الأفكار الخالدة مثل الحقيقة والخير .

هذا هو ريدكين الأستاذ الذي الهب بحماسة لقضية العدالة حماس الجيل الناهض من الشباب في روسيا ، فلهم أن رسالتهم في هذه الحياة هي خدمة العدالة والحقيقة والحرية .

ولكن ماذا ترك لنا ريدكين من مؤلفات ؟

أو كمية العلم كما كانوا يسمونها في ذلك الوقت ، كان هيجل في أوج شهرته . فاستمع الى محاضراته في فلسفة القانون ، كما استمع الى محاضرات جانس وسافنبيى - ولكن منذ اللحظة الأولى انطبعت روحه بالهيجلية ، ونلر نفسه لنشر هذه الفلسفة في بلاده . وعاد ريدكين الى موسكو في سنة ١٨٢٤ ، وعين مدرسا محاضرا ثم أستاذا في كلية الحقوق سنة ١٨٣٥ .

عاد اذا الى موسكو الرجل الذي عرف هيجل واستمع اليه وتحصن له . عاد لينقل الهيجلية بصورتها ومضمونها . ومع أن ريدكين كان أستاذا في كلية الحقوق الا انه قد تعلم من هيجل كيف يعطى الصدارة للسائل الفلسفية والأخلاقية . فكان يلقى على طلبة السنة الرابعة محاضرات في فلسفة القانون وتاريخ هذه الفلسفة وكان يتعمق كثيرا في هذه الدراسات ، غير أنه كان عادة لا يتجاوز دراسة التاريخ القديم عند افلاطون وأرسطو وشيرون .

ويقول عنه تلميذه أخانيسيف في كتابه عن جامعة موسكو بين سنة ١٨٤٣ و ١٨٤٩ ، أنه كان يلقى محاضراته بلهجة حماسية خطابية . وهو ما زال يذكر أول درس القاء ريدكين عليه وعلى طلبة السنة الأولى بالجامعة . إذ بدأه بسؤال وجهه الى الطلبة الحاضرين فقال : أيها السادة ، لماذا جئتم الى هنا ؟ ثم تولى هو الإجابة عن هذا السؤال بقوله : انكم جئتم الى الجامعة من أجل معرفة الحقيقة ولكي تتولوا في بلدكم مهمة الدفاع عن العدالة .. انكم انتم رسل الحقيقة وحماة العدالة .. » . واختتم ريدكين درسه بكلمته الماثورة . كل شيء زائل الا وجه الحقيقة .

وجه الحقيقة

كان ريدكين هيجليا بكل معنى الكلمة . كان هيجل في نظره أعظم فلاسفة الألمان جميعهم . وقد وضع محاضراته طبقا لأصول فلسفة هيجل ومبادئها . فكل درس من دروسه كان ينقسم الى ثلاثة أجزاء ، ثم ينقسم بعد ذلك كل جزء الى ثلاثة أقسام فرعية وهكذا دواليك وكل مبدأ من مبادئ القانون كان يمر بثلاث مراحل . فهو يصور أولا بصورة غامضة ولا شسعورية من عادات الشعب وتقاليده . ثم تأتي بعد ذلك المرحلة الثانية التي يصور فيها القانون عن الشخصية المثمرة الواعية ، ثم تأتي أخيرا

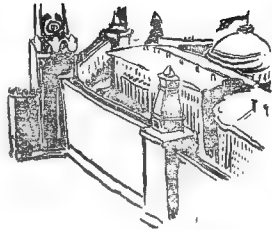
ان تتميز عن الحقيقة الذاتية التي تأتينا عن طريق تمثلائنا الحسية للبيئة السماوية . فوظيفة التأمل هي الارتفاع بالمعطيات الحسية الى الكلية والموضوعية . وعلى ذلك فالتأمل هو في الوقت نفسه نشاط ذاتي للفكر بوصفه ملكة من ملكات الذات ونشاط موضوعي يبلغ الحقيقة الموضوعية للشيء .

واذا كان المنطق يهتم بدراسة الفكر منظورا اليه في ذاته ، فهذا لا يعنى على الاطلاق ان المنطق يقتصر على دراسة الصورة الخالصة والمجردة للفكر . بل على العكس ، يجب أن يكون المنطق ماديا وصوريا معا ، لأن شكل المعرفة لا يتعارض مع مضمونها ولا يمكن أن ينفك أحدهما عن الآخر . والحقيقة الموضوعية التي يهتم المنطق بدراستها هي في اتفاق الفكر (الصورة) مع الموضوع المفكر فيه (المضمون) . وهذا هو التفكير النظري . ولكن الفكر يظهر في ثلاث صور مختلفة : الفكر المجرد أو الدهن ، والفكر الجدلي والفكر النظري .

مطلق هيغل

فالدَّهْن (واژدوگ) يبحث في العمومية ولكنه لا يصادف غير العمومية المجردة التي لا تتعلق بالجزئيات والمستقلة عنها . والفكر المجرد الذي يتجه في اتجاه واحد بعد ناقصا . وقد يكون ضروريا ولزاما في ذاته ، ولكنه يصبح باطلا عندما نقف عند حده . فلابد اذا من أن نتجاوز حدود الدهن . ذلك لأنه اذا وقفنا عند حد التفكير المجرد ، فإن الفكر يتناقض مع نفسه وينقلب الفكر المجرد بالضرورة الى نفي لذاته . وهذه هي المرحلة الثانية للفكر ، نعني بها مرحلة الجدل . ولما كان الجدل ليس ضربا من الشك ، فإن النفي لا يمكن أن يكون هو المرحلة الأخيرة فيه . إنما الغرض من النفي والجدل أن يرتفع الفكر الى درجة الفكر الوضعي بوصفه الوجه الثالث والأخير للفكر . وبذلك يصبح النفي لحظة من لحظات الجدل التي يتجاوزها الفكر ذاته لكي يبلغ الحقيقة .

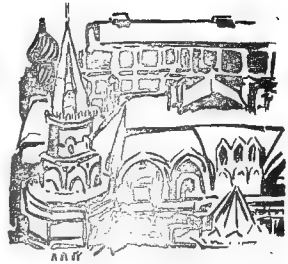
وينتهي عرض ريدكين الموجز لمنطق هيغل ، بتأكيد الرابطة الضرورية بين المنطق وسائر العلوم الأخرى . فيقول أن المنطق لن يبلغ قيمته الحقيقية الا عندما يتجلى لنا كنتيجة التجربة وللمعارف المكتسبة في العلوم الأخرى ، وعندما يتبدى لنا لا كعلم جزئي ، بل بوصفه الحقيقة العامة وبوصفه ماهية كل علم .



نشر ريدكين مجموع محاضراته في « تاريخ فلسفة القانون » في أواخر أيامه في سبعة أجزاء (١٨٩٠) . وهذا التاريخ يتميز بدقة مصادره في التاريخ القديم ، كما أن فيه ترجمة شافية للنصوص القديمة . ويبدو أن ريدكين في هذه الفترة الأخيرة من حياته بدأ يشق لنفسه طريقا جديدا للتفكير وبدأ يتحرر من سلطان هيغل عليه . ولكن هذه مسألة أخرى . فنحن لانستطيع أن نحدد فعلا الى أي مدى استطاع ريدكين أن يتحرر من نفوذ هيغل المطلق عليه . أنه ولا شك لم يفر شيئا من مبادئ هيغل الرئيسية .

وفي الوقت الذي كان يلقي فيه محاضراته ، وقبل أن يفكر في نشرها ، كان قد كتب في سنة ١٨٤٠ ملخصا واضحا لمنطق هيغل نشره له مجلة « الموسكو فيتانين » . وفيه يبين كيف تقابل مبادئ التفكير النظري مبادئ التفكير التحليلي عند هيغل ، وكيف تنقلب التطورات الى أضدادها . كما أكد أهمية الجدل ، لا في التفكير النظري وحده ، بل وفي الوجود العيني أيضا . أن موضوع المنطق هو الفكر ، ولكن ينبغي لنا أن نفهم الفكر بمعنيين مختلفين تماما . بمعناه الذاتي الخالص بوصفه عملية معينة للتفكير الانساني وبمعناه الموضوعي بوصفه نشاطا متعلقا بموضوع ما ، أي بوصفه تفكيراً أو تأملا في شيء ما . ولما كانت الحقيقة لا تعطي لنا على نحو مباشر لأنه ليس عندنا أي شعور مباشر بها فإنه لابد من أن نلجأ الى التأمل من أجل الكشف عن الماهية الحقيقية للموضوع . ومن ثم فنحن لا نبلغ المعنى الحقيقي للموضوع الا بواسطة التأمل . ولذلك ينبغي لنا أن تميز بين الحقيقة الموضوعية التي نصل اليها بالتأمل والتي يجب

ان سولوفييف اهتم بالفلسفة بعد استماعه الى محاضرات كريوكوف .



ولقد لمت شخصية كريوكوف خارج الجامعة في الأندية الأدبية وفي « صالونات » موسكو . وفي وجوده كم من مناقشة اشتملت حول الوجود والعلم ! وكان دائما يدافع عن هيغل وخاصة عن منطق هيغل ويعترض على هجوم خوميياكوف عليه .

والآن تتساءل ما هي مؤلفات كريوكوف ؟

لقد اثن كريوكوف بشخصيته أولا . لم يترك لنا مؤلفا واحدا ، ولم يفكر حتى في نشر محاضراته كما فعل ريديكين في أواخر أيامه . انما ترك لنا مقالتين جميلتين في مجلة « الوسكوفيتيا نين » الأولى عن « طابع المأساة عند طاسيت » مؤلف تاريخ الرومان (٥٥ - ١٢٠ ميلادية) والثانية عنوانها « يضع كلمات في الفن المسرحي » . وفي هاتين المقاليتين يتكلم كريوكوف عن التسارخ والفن ، يتكلم عنهما كما يتكلم كل اديب رومنتي ، ويتكلم عنهما أيضا بروح وبنفخة هيكلية صادقة .

يرى هذا المفكر ، أن الفن تصير رائع وضروري عن حياة الشعب الروحية مثل الفلسفة والقانون تماما . وكل عمل فني انما هو تصير عن حياة الشعب وفي حالة ازدهارها ، يصبح العمل الفني تصيرا صادقا عن ماهيته الروحية . وفي هذه الهوة بين الضمير الباطن للشعب والعمل الفني الخالص يحيا الضمير القومي في سلام . وهنا تنشأ الفضائل العالية وتتم الأعمال العظيمة في التاريخ .

ولكن كثيرا ما يحدث أن يعيش بعض الأفراد الناهبين من أبناء الأمة في عزلة بعيدة عن رغبات الشعب وآماله . وقد يحدث ذلك ، لأنهم لم يجدوا في تراثهم القومي ما يفي غليلهم وترتوي به نفوسهم . ويقول كريوكوف لقد حدث أن عاش المفكرون في بلاد اليونان في حالة من العزلة الفكرية في وقت من الأوقات ، فاحتدوا في ذاتهم عندما لم يجدوا في دينهم الشعبي الحسى شيئا ترتضى به نفوسهم . فكان أنلاطون بحث عن ديانة روحية تحل محل الديانة الشعبية التي بدأت تنهار تحت نقد السوفسطائيين لها . وحين انفصلت حياة الشعب تماما عن حياة الطبقة المفكرة ظهرت دعوة جديدة الى الفلسفة الأدبية عند اتكساغوراس وسقراط . فعندما لا يرضى المفكر بالواقع الذي يعيش فيه ، يخلق لنفسه عالما خاصا .

هذا العرض البسيط والموجز الذي يقدمه لنا ريديكين عن منطق هيغل ، وان كان لا يدل بالطبع على دراسة متعمقة لهذا المنطق ، إلا أنه يدل على اهتمام خاص بتعريف الحقيقة وبيان مضمونها . وفصلا عن ذلك فهو يدل على رغبة أكيدة في نشر هذا التعريف على الملأ . ان الحقيقة الموضوعية هي في اتفاق الفكر مع الواقع وبهذا الاتفاق ينتفى التفكير المجرد وتنتفى الآراء الذاتية .

ان ايمان ريديكين بفلسفة هيغل هو ايمان بالحقيقة ، تلك الحقيقة التي يقول عنها كل شيء زائل ألا وجهها !

هذا هو ريديكين أول من رفع لواء الهيكلية في جامعة موسكو . ولقد ساندته في دعوته د . كريوكوف الذي تعلم مثله أصول الهيكلية في برلين . ولكن كريوكوف قد وصل الى برلين في سنة ١٨٣٢ أى بعد وفاة هيغل . ومع ذلك فقد ظل واثقا مخلصا لفلسفته .

كان كريوكوف أستاذنا بارزا للغة اللاتينية وشخصية مرموقة في جامعة موسكو . حتى أن تشيتشرين الذي لم يعجب بتفكير ريديكين ولا بأسلوبه ، قد امتدح ذكاهه الألمع ومعرفته العميقة بالدراسات القديمة . وقال عنه هرزن : كان لامعا ، ذكيا ، عالما . وقال سولوفييف المؤرخ عنه : كان كريوكوف بشير دهشنا ، وكان عقله بمتلي دائما بالأفكار الجديدة . كان يفرس فينا البذور الطيبة وكان يعلمنا كيف نفكر . ومما يذكر

الفلسفة التي تنقل عن شلنج أو هيجل . انما
الفلسفة الروسية الاصلية هي التي تنبع من ضمير
روسيا نفسها حتى تصبح الفلسفة الروحية
للشعب الروسى نفسه .

وفي سنة ١٨٣٠ سافر كيرفسكى الى برلين
وهو شاب في الرابعة والعشرين من عمره وقد
قص علينا حياته في برلين في رسائله التي تركها
لنا وخاصة في المجموعة الخاصة من رسائله التي
تعرف باسم الرسائل البرلينية . وهو يقول لنا
انه كان لا يفوته حضور محاضرات شلايماخر في
الساعة الثامنة صباحا ، وانه كان يفضل الاستماع
الى دروس ريتز في الجغرافيا على دروس هيجل
نفسها . ذلك لأن هيجل كان من عادته ان يتكلم
بصوت خافت هادئ ، وكانت كلماته لا تصل اليه
حتى حدث ما لم يكن يتوقعه كيرفسكى نفسه
الا وهو زيارته لهيجل والتعرف به . ولقد احسن
هيجل لقاء الشاب الروسى الذى اعجب من جانب
بساطته وعمقه .

ولم يكن اعجاب كيرفسكى بشخصية هيجل
وحدها ، بل اعجب اكثر واكثر بمذهبه وفلسفته .
فهو يسلم بلا جدل بان مذهب هيجل يمثل قمة
بناء الفلسفة الغربية ، وهو كلمتها الاخيرة لا من
الناحية الزمنية بل من الناحية الفكرية . ولن
يوجد بعد هيجل الا من يردد هيجل . فهو نهاية
تطور الفكر الغربى وبه تنتهى حلقة تطوره . ان
هيجل قد وضع مذهباً فلسفياً كاملاً ، ومع
تنتهى قصة الروح الذى وصل الى المعرفة التامة
والكاملة .

فلسفة مجردة ونظرية

يسلم كيرفسكى بذلك ولكنه يرفض ان يكون
هيجليا . انه ينقد هيجل نقدا نحن جميعا في
حاجة الى معرفته . ان فلسفة هيجل هي في نظره
فلسفة مجردة ونظرية . انها مبنية على سلطة
ونفوذ الفكر المجرد الخالص . وهذه الفلسفة
المجردة قد فصلت بين عقل الانسان ووجدانه ،
بين مشاعره وارادته . حقا ان هيجل نفسه ينقد

ويعتقد كريوكوف انه اذا عاش المفكرون في
حالة من العزلة ، لا ينظرون الى حاضرمهم ويفرون
عن واقعهم ، فانهم يتسرعون بمذاب النفس
والضمير ، كما ان انفصال الطبقة المفكرة عن
الشعب يؤذن بهلاك الأمم وصوت الشعوب .

الطبقة المفكرة والشعب

ولقد حدث هذا التعارض بين الطبقة المفكرة
والشعب في عصر الانحلال الرومانى الى في العصر
الذى عاش فيه طاسيت . ولقد اخذ هذا الصراع
صورة عنيفة في مأساة الامة التي وقعت ضحية
الصراع بين ارادة الأفراد وارادة العامة والخطيئة
هنا مشتركة تقع على عاتق الخاصة والعامة معا ،
فارادة الخاصة . كانت ظالمة وادارة العامة كانت
ظالمة ايضا ومن اجل هذا حق عليهما الموت ،
وبالتالى موت الحضارة الرومانية نفسها . ولقد
عاش طاسيت مأساة الامة الرومانية حين تكلم
ضميره الانساني . انه روماني كتب عليه ان يشهد
موت الحضارة الرومانية وان يحيى مولد الحضارة
الجرمانية .

كان كريوكوف يريد في الحقيقة ما يريد
هيجل . كان يريد من أبناء الشعب ان يعبروا عن
امانيه أو كما يقول عن ماهيته الروحية .

وهناك مفكر آخر عرف هيجل جيدا ، ولكنه لم
يصبح هيجليا على الرغم من اعجابه الشديد
بهيجل ودعوته الى قراءة مؤلفاته . هذا المفكر
هو كيرفسكى . قرأ لهيجل في برلين ، قرأ له
موسوعة العلوم الفلسفية وقرأ له المنطق .
والحق اننا لا نجد عنده حماس ريدكين
وكريوكوف ، انما نجد عنده دراسة فاحصة
وناقدة لفلسفة هيجل . فاعجابه بهيجل لم يأخذ
بعقله او بقلبه حتى ينسى ان الفلسفة التي ينبغي
أن تفرس بجذورها في روسيا لا يمكن أن تكون
الفلسفة الألمانية بل الفلسفة الروسية . كان
كيرفسكى في الحق اكثر المفكرين الروس حكمة
واثرا .

عاش كيرفسكى من اجل أمل واحد وهو ان
يرى لروسيا فلسفة قومية تعبر عن حياة شعبها
وتاريخه ، من آماله وعن روحه . هذا الأمل
الذى لم يستطع ان يحققه قد ساعده على الأقل
في فهم هيجل من غير ان ينقله نقلا . فاذا كان
هيجل قد قال كل ما يمكن ان نقوله الفلسفة
الغربية فعلى الروس الآن أن يقولوا كلمتهم . ان
الفلسفة الحق في روسيا لا يمكن أن تكون هي

الفكر المجرد ، ولكنه في نقده هذا لم يستطع ان يتحرر تماما من سلطان العقل النظري عليه .

ان هيجل يمثل في نظره المذهب العقلي . فهو متأثر بالتراث الارسطي والمدرسي . وهو يقارن بين ارسطو وهيجل فيقول : **ان المبادئ التي نستخلصها من مؤلفات ارسطو - لا المبادئ التي يقتنع هيجل بها هي نفس المبادئ التي فرضها الشراح عليه .. والتفكير الجدلي الذي يعزى اكتشافه الى هيجل كان موجودا قبل ارسطو نفسه عند الايليين . حتى اننا حين نقرا برميندس لأفلاطون انما نشعر بان تلميذ برميندس هو الذي يتكلم . وهذا معناه ان هيجل ليس اول من رأى في الجدل المهمة الرئيسية . للفلسفة . ان الأستاذ البرليني يرى في الجدل قوة سحرية تقلب كل فكرة معينة الى ضدها ويخرج منها نمعا جديدا ، ويضع تصورات الوجود واللاوجود والضرورة بوصفها عمليات الفكر التي تشمل كل الوجود وكل المعرفة . ولكن ليس هو اول من رأى ذلك ، ان الفرق ، بل وكل الفرق بين الفلاسفة القدماء والمحدثين هو تنسيق الأفكار والتوسع فيها واثرائها بالعلوم المكتسبة طوال مئات من السنين (نيف والغين) . اما المبادئ والاصول التي ارتفع العقل اليها فهي تظل كما هي . ان العقل الانساني يقف دائما في نفس مستواه ولا يصل الى مستوى اهل منه . انه يرى دائما نفس الحقيقة ولا يرى ابدا أبعد منها . وكل ما هنالك انه كلما تقدم العلم والزمن به رأى هذه الحقيقة في أفق أكثر وضوحا .**

ويعتقد الفكر الروسي ان هناك قرابة قوية بين عقلية الرجل الغربي وعقلية ارسطو . ولقد قامت الحضارة الأوروبية الغربية على أساس المشاركة الوجدانية بين الرجل الغربي وارسطو .

وهيجل في نظره قد انتهى الى نفس النتائج التي انتهى اليها ارسطو في فلسفته . هذا على الرغم من ان ارسطو قد بدا من نقطة اخرى غير

التي بدا منها هيجل . حتى ان ارسطو لو بعث حيا في عصر هيجل لبني مذهبه بالصورة نفسها التي بنى بها هيجل . حقا ، ان صوت العالم الغربي الجديد انما هو صدى لصوت العالم القديم !

وهناك نقد آخر يوجهه كيرفسكي الى هيجل ، وهو نظريته الى الانسان ككائن مجرد . هذا الانسان الذي اصبح عقلا مجردا قد فقد احساسه بالجمال وشعوره بالواجب . ان هيجل قد وقع في نفس الخطيئة التي وقع فيها ارسطو ، وهي الفصل بين عقل الانسان ووجدانه . وهكذا ضاعت وحدة الانسان ! ان كيرفسكي يبحث عن هذه الوحدة ، انه يريد انسانا كاملا لا انسانا مشوها قد فصلت رأسه عن جسده . ان الانسان الحي ليس عقلا مجردا . وهذا ما يبعد كيرفسكي عن الحضارة الغربية كلها . حتى انه في الحقيقة حين يوجه نقده الى هيجل وارسطو الذي يختفى من ورائه ، انما هو يوجه نقده الى الفلسفة الغربية كلها ! .

ولم يجد كيرفسكي في فلسفة هيجل شيئا يمكن ان يرضى ميوله الدينية القوية . فانه هيجل المجرد لا يستمع الى دعاء أحد . ولكن من يتوجه بالدعاء اليه ؟ هل هو الانسان المجرد ؟ ان العقل المجرد لا قدرة له على الصلاة والدعاء .

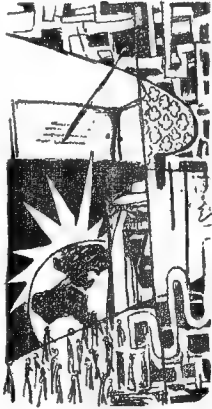
هذا هو كيرفسكي المفكر الأديب الروسي الذي عرف هيجل ونقد فلسفته ورفض ان يصبح هيجليا . انه روسي أولا ، والدعاء التي تجرى في عروقه دماء روسية شرقية . انه رغم احبابه بالحضارة الغربية يرفض ان يصبح أوروبيا ، ألمانيا او فرنسيا ! انه يتطلع الى فلسفية قومية تعبر عن آماني أمته وآمالها .

نأزلي اسماعيل حسين

العالم والمعجزة العربية

في هذه الأيام ، التي نراجع فيها
أنفسنا مراجعة مخلصمة صادقة ،
نتلمس بها مواضع الضعف لنقوبها ،
أكثر مما نبرز مواضع القوة حتى
لا يجرئنا الفرور في تبارك ؛ في هذه
الأيام التي لا أحسب أن قد كان
لها نظير في تاريخنا القريب ، من حيث
وقفنا الشسجامة تجاه أنفسنا ،
يتردد في صدورنا سؤال ، نفصح
عنه حيناً ، ولكن يظل مكتوماً في
حنايا الصدور معظم الإحيان ، سؤال
نلقيه على أنفسنا في حيرة وذهول :
ماذا أصابنا ، وكيف أصابنا ؟
فسرعان عندئذ ما يجيشنا الجواب
صراخاً نادماً عند بعضنا ، وحسرة
خافتة عند بعضنا ، فإذا الجواب .
أن النصر العسكري في عصرنا هو
قرين العلم وتقنياته ، وكذلك قل في
كل مقسومات العصر من اقتصاد
 واجتماع ، بل ومن أدب وفن .

في هذه الأيام التي نراجع أنفسنا
فيها مثل هذه المراجعة الفاحصة
الناقدة ، لنعرف من نحن ؟ كيف كنا
والى أى مصر انتهينا ؟ بعكف علمائنا
على أعداد نصيبهم من البحث في



لؤلؤنا وحقبة أصولنا وطبيعة مقوماتنا ، يترك علماءنا على أعداد نصيبهم هذا من حركة المراجعة الثالثة الفاصحة ، ليحيى جوابهم موقفا بالشواهد العلمية ، منزها عن دفعة الانفعال وهوى الماطلة ، لم يواجهننا بالحق ، فإذا هذا الصرس مشرف ومشجع ؛ وإذا هو حق يستحق فينا الهمة ، لا نلتحق في الفسفا ما ليس منها ، بل لنعيد اليها ما كان جزءا أصيلا من كيانها ؛ فإذا كانت النهضة عند من ليس لامهم حضارة وتاريخ ، تفتنى أن يسدلوا ستارا على مضيقهم ليهبوا صفحة بيضاء ، فإن النهضة عندنا - ونحن من نص حضارة وتاريخا - تلزمنا الزاما أن نقبل مصافلتنا الى الوراء ، لنرى ما قد خط عليها من علام الجدد ، لعلنا نسير على هديها ، ليحيى حاضرنا استمرارا لمضينا .

أقول ذلك كله ، وأمامي هذا الكتاب الجديد للاستاذ الدكتور توفيق الطويل ، « العرب والعلم » ، وهو عنوان أخذه المؤلف من عنوان أول بحث ورد في الكتاب ، إذ الكتاب مجموعة بحوث مستفيضة جادة عميقة ، فيها ما سبق نشره وفيها ما لم يسبق نشره قبل ذلك ؛ على أن موضوعات الكتاب على تنوعها واختلافها ، تكاد تلتقى كلها في رسالة يستهدف المؤلف تبليغها الى الناس في أيامهم هذه ، وهي رسالة لا يصدر فيها المؤلف الفاضل من اندفاع وهوى ، بل ينتهى اليها بعد بحث متصل نزيه ، ومؤداها أننا أمة لها من مضيقها الحضارى ما يجيب ، بل ما يحتم علينا أن نؤدى دورنا الإيجابى الفعّال في عصرنا هذا ؛ فليس كان هذا العصر عصرا يرتكز على العلم التجريبي بصفة خاصة ، فهكذا كنا ، بل كنا نحن الطليعة المرائدة ، ولئن كان العصر عصرا يابى أن تقام الحواجز الفكرية بين قوم وقوم ليكون الفكر كله ملكا للإنسان كله ، فهكذا كنا ، بل كنا في هذا العصر نتلقى الفكرى أئمة وقادة ؛ ولئن كان العصر عصرا

يشترط لكافة افراد البشر بامة - ولرجال الفكر والعلم والفن بخاصة - حرية تامة كاملة ، فهكذا كنا ، بل كنا في ذلك ، النموذج الذى لا ينالنه نموذج يحتذى ؛ ولئن كان هذا العصر عصرا يهتم بالأصالة والابتكار ويحلمها بقياس الرقى ، حتى لقد شطروا العالم شطرين : شطر يبتكر ليحق له أن يستمر سواء ، وشطر يقلد ويحاكى فيجوز عليه أن يخضع لن يده الخلق والأحالة ، فقد كنا أصلاء في خلق علم ، وفي خلق فن ، وفي خلق تبريع ، وفي خلق مجتمع ، لم نقلد به احدا قبلنا ، بل حاول أن يقلده الآخرون بعدنا ؛ ولئن كان العصر عصرا يسخر من تطرف الأسلاف اما يروحانيتهم التى تد الجسد ورفيائه ، واما بانغماسهم في توازع الجسد التى لا تبتى فراغا لمقل يفكر ، ويحاول أن يخلق حضارة توازن في الإنسان كيانه المفسوى بكل خصائصه من جسد وفكر ، فهكذا كنا ، بل كان ذلك من وجهة نظرنا بمثابة اللب والصميم.

كان الشائع بين مؤرخى الفكر الإنسانى أن ينعنوا اليونان بأنهم « معجزة » ، فيستبعد باحثنا العالم الدكتور الطويل بمؤرخ امريكى للعلم (سارتون) هو باجماع الراى أعلام من ارخوا للعلم جميعا يستشهد به في قوله عن العرب بأنهم هم المعجزة حقا ، « المعجزة العربية » أولى بالشجوع على أقلام المتصفين من « المعجزة اليونانية » - فهل يكون هذا هو أصلنا وهؤلاء هم أسلافنا ثم نسمع من يولسنا في ملاحظة مصر الحاضر لما فيه من نوعة علمية

إين نحن منها .

كانت هذه هي الوقتة التى وقفها الدكتور توفيق الطويل في كتابه - على اختلاف موضوعات الكتاب - فهو اذا كتب من « العرب والعلم » إطباق الصورة التى استحققت أن يقول عنها المستشرق فون كريبز :

« ان المثل العربى يبدو في ثروة نشاطه حين يكون في حقل المرفة التجريبية ، يباشر دراسته في ضوء الملاحظة والأختبار » ؛ وهو اذا كتب من فلسفة العرب ، نفى هذا الزعم الباطل الذى يقصر الفاطية الفلسفية عند العرب على مجرد نقل الفلسفة اليونانية واطولها ؛ ذلك ان العرب موضوعاتهم الفلسفية المبكرة الاسيلة ، يكفى أن نذكر منها علوم الكلام والتصوف ؛ وهو اذا كتب فصلا مسجها عن « الفكر الدينى الاسلامى الحديث في العالم العربى » فلكى يؤكد أن خصائص الاسلاف لم تتأثر مع الزمن ، بل ما زالت تتألق في الخلف الناب ، فالدعوة الى الحرية الفكرية والسياسية ، والدعوة الى العدالة الاجتماعية ، والدعوة الى تحكيم العقل حتى في مسائل الايمان ، والاثران الذى يخرج الانسان كالآلة متعادل الأركان ؛ كلها ما زالت هي الدعوة عند أعلامنا المحدثين « وهو اذا كتب « في فلسفة الأخلاق » فهو انما يكتب لبصل بك الى أحقية المثل الأعلى عند العرب المسلمين ، أن يكون هو المثل الأعلى للإنسانية جمعا ، لا على أساس العصبية العبياء لأسلافنا ولثقافتنا ؛ بل نتيجة الموازنات العلمية الهادئة للرصينة .

الحق أن كتاب الدكتور توفيق الطويل « العرب والعلم » قد جاء ليحيى من يسأل : من نحن ؟ كما جاء ليرد على من يتوهم بأن رجال الجامعات عندنا قد فرطوا في أداء الواجب العلمى كما ينبغي أن يؤدى .

ن . م . ن

مارتن
لوتھر
کنجے



۱ [ثورة النبی الاعزل..]

« هنري ثورو » الذي دافع عن فكرة عدم التعاون مع النظم الشريرة . وقد قرأ كنج هذا الكتاب عدة مرات . وكانت تلك هي المرة الأولى التي اتصل فيها ذهنيا بنظرية المقاومة السلمية » .



وكان الكتاب الثاني الذي ترك في تفكير لوثر كنج « أنا لا يبحي » هو كتاب « المسيحية والأزمة الاجتماعية » للكاتب « والتر راوشنبوش » . فقد زوده هذا الكتاب بأساس لاهوتي للقلق على الظروف الاجتماعية . وما أن فرغ كنج من قراءة هذا الكتاب حتى عكف على دراسة النظريات الاجتماعية والأخلاقية عند افلاطون وأرسطو وروسو وهوبز وبينام ومل ولوك ..

وفي عام ١٩٤٩ بدأ دراسة الفلسفة الماركسية، بيد أنه رفضها رفضا كاملا لأنها تفسر التاريخ تفسيرا ماديا ..

ثم كان يوما حاسما في حياة لوثر كنج الفكرية . وذلك عندما استمع الى محاضرة عن حياة المهاتما غاندى وتعاليمه . وبعدما قرأ ستة كتب عن غاندى . وكان كلما يسترسل في قراءة هذه الكتب كلما يزداد ايمانا بغاندى وخاصة بمبدأ الساتيا جراها .

وفي الواقع لقد استحوذ غاندى على تفكير مارتن لوثر كنج ووجدانه . فقد وجد كنج في « الساتيا جراها » خلاصا للزوج من ليليل الاضطهاد العنصرى الوحش . وليس هناك ما هو أعمق من حديث لوثر كنج عن تأثير العميق بغاندى من قوله :

« لقد وجدت في غاندى الرضا العقلي والمعنوى الذي أعياني الاهتداء اليه في نفيسة » بتمام » و « مل » ، وفي الأساليب الثورية عند « هاريس » و « لينين » ، وفي نظرية العقيد الاجتماعي مند « هوبز » ، وفي تفائل « روسو » الذي يتمثل في مبدأ « العودة الى الطبيعة » ، وفي فلسفة الإنسان الكامل أو « السوريمان » عند نيتشه . ومن ثم صرت اعتقد ان المقاومة السلمية هي الأسلوب المعنوى العملى الوحيد المتساح للشعوب المستضعفة في كفاحها لنيل الحرية » .

وهكذا حدد مارتن لوثر كنج « اللاعنف » منهاجا لتحقيق خلاص الزوج من المظالم الاقتصادية والاجتماعية . تلك المظالم التي هزت مشاعره عندما كان شابا في مقتبل عمره : « لقد كنت أرى الزوج مشتوقين بوحشية على قارعة الطريق ، كما رأيت عصابات الكولوكس كلان

— « ان الانبياء العزل يمتكون » ..

ربما لا توجد ابلغ من هذه الكلمات تعبيراً عن تلك اللحظة المأساوية المكثفة الحزن التي سقط فيها مارتن لوثر كنج المبشر باللاعنف الأسود مضرجا في دمايته بعد أن أصابته رصاصة عنصرية خفقاء أطلقها عليه شاب أبيض اتىق اللبس فأردته قتيلا .

فلقد كان مارتن لوثر كنج منذ بدا نضاله السلمى عام ١٩٥٥ نبيا أصملا . فلم يمتشق السلاح أبدا . وإنما امتشق غصن الزيتون في يد وقوانين الحقوق المدنية للزوج في يده الأخرى .

ورغم ضراوة العنف العنصرى الأبيض في مواجهة الثورة السلمية للزوج لم يفكر لوثر كنج لحظة واحدة في التخلي عن غصن الزيتون . لقد كان زنجيا أمريكيا طيبا ومسالما . فقد كان يؤمن ايمانا عميقا باللاعنف منهاجا للثورة الزنجية .

ويكفى أن ترهف السمع الى كلمات مارتن لوثر كنج ، وهو يتحدث عن الثورة الزنجية ومنهاجها ، لتؤمن أنه لم يكن قسيسا مسالما فحسب ، وإنما كان رومانتيكيا كذلك . وها هي كلماته العاطفية التي تفيض شعرا وعدوبة لا ثورة وحننا . وقد أوردتها كتابه : « لم .. لا يسعنا الانتظار » ..

« ان اللاعنف سلاح عادل وقوى ، سلاح فريد في التاريخ . انه يجبر دون أن يدمى ، يضىء على من يحمله مسحة من التبلل ، انه الحل العملى والأدبى على صرخة الزوج في طلب الحرية ، اذ أثبت أنه يساعد على كسب المعارك دون أن يخسر الحرب » .

وهنا يبرز هذا السؤال الهام :

— ما هي المؤثرات الفكرية التي شكلت منهاج اللاعنف عند مارتن لوثر كنج ؟

لقد عنى كنج بالإجابة على هذا السؤال في كتابه « خطوة نحو الحرية » وأبرز فيه تأثيره العميق بكتاب « العصيان المدني » للكاتب الأمريكى

وهي تزاوُل أفعالها الفظة ليلًا . ورايت وحشية الشرطة . وشهدت كيف يلقي الزنوج أقبح ألوان المظالم في المحاكم » .

وسرعان ما اقترن وهي كنج بالظلم العنصري بالمظالم الاقتصادية التي يقاسى منها الزنوج . فعلى الرغم من أن مارتن لوثر كنج ينتمى إلى عائلة دينية موسرة ، إلا أنه عندما بلغ العشرين من عمره عمل في عطلتي صيف متواليتين في مصنع كان يعمل فيه الزنوج والبيض . ولقد كان هذا العمل تجربة وجودية هامة شكلت وجسدان لوثر كنج وتفكيره الاجتماعي :

« لقد لمست بنفسى المظالم الاقتصادية ، وأدركت أن الرجل الأبيض الفقير إنما يستغل كرميله الزنجى تماما . وقد تعمق وعصى ، خبال هذه التجارب المبكرة ، بمظاهر الظلم التى يعانىها مجتمعنا » .

ومن ثم فقد خلس لوثر كنج إلى تحديد إجماد القضية العنصرية عندما صاغها في هذه العبارة الحاسمة :

« أن المظالم العنصرية توائم لا ينفصل عنها هو المظالم الاقتصادية » .

وهكذا يمكن القول أن تعاسة الزنوج وقسوة الظروف التى يعيشونها هى التى فجرت مشاعر الثورة عند لوثر كنج ، تلك الثورة التى وجد فى « اللاعنف » منهاجها لها .

بيد أن مارتن لوثر كنج لم يجل بخاطره يوما أنه سوف يكون زعيم الثورة الزنجية ، بل منذازع ، طوال ثلاثة عشر عاما . ذلك أنه كان قسيسا طيبا أقصى ما يطعم إليه أن يعظ الناس بأن اللاعنف هو طريقهم إلى الخلاص . أن يعظم قصبه . ومن ثم لم يكن يدرك عندما التحق بكنيسة طريق ديكستر المعمدانية التى تقع بالقرب من مونتجمرى عام ١٩٥٤ أنه سوف يغير خريطة مستقبله تغييرا عميقا في عام ١٩٥٥ .

أجل ، لقد كان أول ديسمبر عام ١٩٥٥ يوما حاسما في حياة الزنوج في أمريكا ، وأكثر حاسما في حياة مارتن لوثر كنج . ففى هذا اليوم بدأت ثورة زنجية مسالمة عندما قالت سيدة زنجية تدمى مسز روزا باركس : « لا » .

يا للجرساة ! .. لقد قالت « لا » في وجه سائق الاوبيس الأبيض الذى طلب منها أن تخلى مكانها ليجلس فيه رجل أبيض .

لقد قالت السيدة الزنجية هذه « لا » المجيدة ، التى صنعت الثورة الزنجية المعاصرة ، باعيا شديدا . فقد كانت عاتدة متعبة من معلمي كخيطة في « فير مونتجمرى » . وعندما اصرت مسر باركس على الرفض دما السائق الشرطة فالتقوا القبض عليها « لارتكابها جريمة ضد نظام مستقر منذ أمد طويل » . ولم يحدث أى اضطراب في الاوبيس . إذ لم يستغرق هذا المشهد كله سوى خمس دقائق . ولكن الثورة الزنجية اندلعت ، كما يقول الكاتب الزنجى ، لويس لوماكس من هذه الحادثة الصغيرة .

فقد فجر نيا القبض على روزا باركس غضب الزنوج في ولاية الاباما بأسرها . واجتمع زعماء الزنوج ليدبروا خطة عمل . واستقر الراى فى النهاية على مقاطعة الاوبيسات وكان هذا يعنى امتناع سبعة عشر ألف زنجى عن ركوب الاوبيسات أى ٧٥٪ من داكى اوبيسات مونتجمرى وكان على القسيس أن يتشروا هذا القرار ويدعوا اليه . وكانت هناك مهمة طبع منشورات وتوزيعها على الجماهير الزنجية الذين يبلغ عددهم ٥٠ ألف زنجى . وقد قبل القسيس الشاب مارتن لوثر كنج أن يقوم بهذه المهمة ،

وقد استمرت مقاطعة الزنوج للاوبيسات ٣٨١ يوما تالى خلالها نجم مارتن لوثر كنج ، وكان أن تصدر زعامة الثورة الزنجية المعاصرة التى جعل رفع شعار « اللاعنف » منهاجها لها ، والحقوق المدنية للزنوج هدفها .

وهعقت مقاطعة اوبيسات الاباما التى اثبتت بافلاس الشركة ورضوخها لمطالب الزنوج إيمان لوثر كنج باللاعنف ، ذلك « السلاح الفعال العادل الذى يحقق الانتصارات دون أن يضر الحروب » .

ومن ثم طفق لوثر كنج ينظم المسيرات الزنجية الرسمية للمطالبة بالحقوق المدنية للزنوج . ولقد كان السؤال الذى يورق لوثر كنج ، والذى يحرك الثورة الزنجية هو :

« لماذا يطارد البؤس والتعاسة الزنوج في أمريكا ؟ »

وينوص مارتن لوثر كنج في أعماق التاريخ الزنجى بحثا عن اجابة .. ولكنه يبدأ اجابته بطرح أسئلة أخرى : هل ارتكب آباءنا في الماضي خطأ ممجعا في حق هذه الأمة وأن التعاسة لعنة العقاب التى تطرد السود ؟ هل لم يقوموا بواجباتهم كمواطنين وخسأوا ولنهم وأنكروا

نشاتهم الوطنية ؟ هل رفضوا الدفاع عن أراضيهم
ضد العدو الأجنبي ؟ ..

ان « لا » هي الإجابة الحاسمة على هذه
الأسئلة كلها . ذلك أن الزنوج مواطنون أمريكيون
مخلصون . لقد حاربوا ، كما يقول كنج ، مع
جورج واشنطن . وأن أول أمريكي نزلت دماؤه
في ثورة الاستقلال التي حررت أمريكا من البريطانيين
البريطاني كان بحاراً زنجياً يدعى كريسي أناكسي .
وأن أحد المهندسين الذين اشتركوا في تصميم
مدينة واشنطن كان زنجياً يدعى بنجامين يانيكار .

والشئ أن اضافت الزنوج للمجتمع الأمريكي
وضحياتهم ، عبر ما يزيد على ثلاثة قرون
وتنصف ، لم تغير الهيكل العنصري للنظام
الاجتماعي والاقتصادي في أمريكا . ولا أدل على
ذلك من أن أمريكا البيضاء قد جمدت اعلان تحرير
الزنوج ، الذي وقعه ابراهام لنكولن عقب الحرب
الأهلية ، حتى أن ليندون جونسون الرئيس
الأمريكي قال يوماً :

« ان التحرير اعلان وليس حقيقة » .

وعندما كان الزنوج يشرون مشاكلهم
الاجتماعية والاقتصادية كانوا لا يسمعون سوى

كلمة واحدة : « انتظروا » - بيد أن الزنوج ،
كما أكد مارتن لوتر كنج ، قد سئموا الانتظار ،
وسئموا الشعور بالهوان والذل ورفض المجتمع
لهم طوال ثلاثمائة وخمسين عاماً .

إذا كانت أحداث عام ١٩٥٥ هي التي حركت
مارتن لوتر كنج ودفعته الى زعامة الثورة الزنجية
المعاصرة فإن كنج قد استطاع أن يحرك أحداث
الثورة الزنجية في صيف عام ١٩٦٢ .

فقد كان عام ١٩٦٢ هو عام الاحتفال بمرور
مائة عام على اعلان تحرير الزنوج . وقد قرر
الزنوج في أمريكا أن يحتفلوا احتفالاً مدوياً : أن
يثوروا .

ولقد حركت ثورتهم هذه ثلاثة أسباب
موضوعية أوردتها مارتن لوتر كنج في كتابه :
« لم .. لا يسعنا الانتظار » :

أولاً : اليأس العميق الذي أصاب الزنوج
نتيجة للمعدل البطيء الذي يتم به القضاء على
التفرقة العنصرية في المدارس . وقد قال كنج
في هذا الصدد : « إذا ظل هذا المعدل سائداً فلن
يصبح الاختلاط حقيقة إلا بعد عام ٢٠٥٤ » .



ثانياً - يأس الزوج من السياسة الحزبية الأمريكية وأدراكهم أنها لن تحقق لهم أية مكاسب جوهريّة .

ثالثاً : أدراك الزوج التناقض بين دعوته أمريكا الى « تحرير » الشعوب في الخارج واضطهاد الزوج في الداخل . وهنا يقول لوثر كنج « ها هي أمريكا تتصدر مكان « البطولة » للدفاع عن الحرية خارج حدودها ، وتفشل فشلاً ذريعاً ومخزياً في ضمان الحرية لعشرين مليون زنجي من مواطنيها .

وكان المسرح الرئيسي لثورة ١٩٦٣ هو مدينة برمنجهام التي قالت عنها مجلة تايم الأمريكية « انها قلعة التفرقة العنصرية في أمريكا » أما لوثر كنج فيقول : ان برمنجهام أكبر مدينة بوليسية في أمريكا .. ويوجد على رأسها حاكم عنصري فظ هو جورج والاس الذي أقسم عند توليه الحكم هذا القسم الغريب :

« التفرقة العنصرية الآن ، التفرقة غدا ، التفرقة العنصرية الى الأبد » .

ولكن ثورة الزوج اقتحمت أسوار هذه القلعة العنصرية : وكان ذلك في يوم ٣ أبريل ١٩٦٣ حين اشترقت شمس جديدة على مدينة برمنجهام هي شمس الثورة .

بيد ان الزوج لم « يقتحموا » أسوار قلعة برمنجهام العنصرية بالسلاح وإنما اقتحموها بفصن الزيتون . فلقد التزموا في ثورتهم هذه مبدأ اللاعنّف . ورغم أن شرطة برمنجهام عاملت الزوج بقسوة ضارية ، إلا أن الزوج امتثلوا لقول مارتن لوثر كنج : « أحجموا عن عنف اليد واللسان والقلب » .

لقد استطاعت ثورة ١٩٦٣ أن تشد انتباه العالم الى قضية زوج أمريكا ونضالهم . وقد أكدت هذه الحقيقة مجلة « تايم » الأمريكية عندما اعترفت بأن ثورة الزوج عام ١٩٦٣ قد حققت ما لم يحققه الزوج في أية سنة أخرى منذ الحرب الأهلية .

أما مارتن لوثر كنج فقد قال :

« في صيف عام ١٩٦٣ كتب زوج أمريكا وثيقة تحرير أنفسهم . لقد طرحوا عن أنفسهم

عبودية نفسية ظلت حوالى ثلاثمائة عام . وقالوا : سنجعل من أنفسنا أحراراً » .

وقد استطاع مارتن لوثر كنج بعد ثورة ١٩٦٣ ان ينظم مسيرات زنجية سلمية أخرى ، كان أبرزها مسيرة سيلما عام ١٩٦٥ . ببسّد ان عام ١٩٦٥ كان في الواقع مفترق طرق أمام الثورة الزنجية :

فقد اندلعت في أغسطس من عام ١٩٦٥ ثورة زنجية غاضبة وعنيفة في حي واتس بلوس انجلوس . ولم تكن ثورة منظمة . فقد خرجت جماهير الزوج ثائرة بلا قيادات . ودمرت حي واتس واشعلت فيه النيران . وفي أعقاب هذه القضية الزنجية برز تيار جديد في الثورة هو : تيار العنف ، الذي يعبر عنه ستوكلي كارمايكل وراب براون .

وعلى الرغم من أن منهاج « العنف » هذا يعاكس تماماً منهاج اللاعنّف الذي يؤمن به مارتن لوثر كنج إلا انه بذل جهداً فكرياً في كتابه الأخير « فوضى أم مجتمع » للتوفيق ما بين منهج اللاعنّف والجانب الإيجابي في «السلطة السوداء» ، ذلك الجانب الذي يتمثل أساساً في القاطعة الاقتصادية والتصويت من أجل التغيير وحاجة الشعب الأسود الى الفخر بلونه .

بيد أن مارتن لوثر كنج يقف من « العنف » كمنهاج لتحقيق مطالب الزوج موقف الرفض . وعنده ان العنف لا يحقق نتائج ملموسة كذلك التي تحققها مظاهرات الاحتجاج المنظمة .

ومع ذلك يبدو ان الرصاصات العنصرية الحمقاء قد وضعت نهاية لمنهاج اللاعنّف الذي يميز زعامة مارتن لوثر كنج المعتدلة . وأفسحت الطريق بهذا أمام العنف الأسود الغاضب .

ومن ثم ، فإن أمريكا السوداء لم تلدّ في الدموع على مصرع القس الأعزل وإنما ذرفت الفضب والعنف على أمريكا البيضاء .

ولن يكون لهذا الفضب حداً .. في هذا الصيف العنصري الأمريكي الخطير ..



٢. سيج القرن العشرين

معسوفة لدى الجميع فقد قتله أحد الرجال
البيض المتعصبين جزء لما قدمت يداه .

لكن كنت لم يتراجع ولم يضعف أمام توجهه
لما سيحدث في المستقبل وما ينتظره من مكروه ..
فقد آمن بعدالة قضيته وكان من المحتم أن يواصل
طريق الكفاح من أجل شرف الإنسان الزنجي
الذي يعيش منبوذاً في وطنه محروماً من منافع
الحياة وحقوق المواطن .. ولعل أصدق صورة
لحياة الزنوج في أمريكا ما نجده في قول الشاعر
العربي ألبا أبو ماضي :

فوق الجميزة سنجاب

والأرنب تمرح في الحقل

وأنا صياد وشباب

لكن الصييد على مثلي

محظور إذ أني زنجي

وقوله :

وفتاتي في تلك السدار

سوداء الطلقة كالقار

سيجيء يأخذها جاري

يا ويحي من هذا العار

وقد وصف الكاتب الزنجي « رالف يون »
نفسه فقال : « انني رجل خفي لست شبحا
من الأشباح التي كانت تزور الشاعر ادجار آلن بوي ،
ولست الرجل الخفي الذي اخترعته هولبور ،
انني رجل له عظم ولحم ودم ولعل لي مقلا ولكنني
بلا شك رجل خفي .. لماذا ؟ لأن الناس حولي
لا يريدون رؤيتي ، فإذا اقتربوا مني ، لن يروني
على حقيقتي ، أنهم يتصوروني دون أن يروا شيئاً
آخر وكأنهم ينظرون الى كابوس يريدون التخلص
منه » .

في هذا الجو المعنوي الكفهر ، نشأ مارتن لوثر
كنج ، فتنفس هواء وطنه المشحون بالاحقاد

كانه يكشف عن الغيب ، ويتنبأ بما ستحمله
الأيام من مصير محتوم .. فقد عرف أن الطريق
الذي حددته لنفسه وأراد أن يسير فيه ، لابد وأن
ينتهي به الى الموت .. فهذا لا مفر منه
ولا محالة . وهكذا كان « مارتن لوثر كنج » يردد
هذا القول « ان الرجل الذي لا يعرف الموت في
سبيل هدف ما « لا يمكن أن يكون أهلاً
للحياة .. » .. لقد وضع نصب عينيه هذه
الحقيقة . واستوحى منها القوة المعنوية التي
جعلته ينطلق حتى نهاية الشوط .. ومن لم
فهو لا يعرف الخوف لأن حياته لم تكن سوى
عملية ممارسة واستعداد لمواجهة الموت .. ومن
هنا يندرج اسمه تحت قائمة الأبطال الذين
يرتفعون فوق عالم الألم واليأس والعداب .. فهم
لا يستقرون مأسيتهم وإنما هم دائماً يتفوقون
عليها بما يتميزون به من جلد ونضال وأصرار ..

والم يكن غريباً أن يفتن دكتور مارتن لوثر
كنج بدنو أجله عن طريق الاقتيال وأنه لن ينجو
من رصاصة القدر التي سوف تسدد اليه أجلاً
أو عاجلاً .. فقد سبقه الى نفس المصير كل من
جند نفسه من أجل الدفاع عن قضية الزنوج
وسار على هذا الدرب .. فهو يذكر مدى ما عانت
السيدة « هاريت بيتشر ستسو » من اضطهاد
عندما نشرت قصتها « كوخ العم يوم » ومدى
ما تعرضت له من استهجان وانتقاد من ذويها
ومواطنيها فقد تدفقت الرسائل على المؤلفة
متضمنة اهانتها وتهديدها حتى ان إحدى هذه
الرسائل كانت تحمل اذن رجل زنجي وورقة
مسطور عليها ما معناه ان هذا الفعل يعد أصدق
تعبير عن حملة التشهير بالبيض .. ويذكر دكتور
كنج أيضاً كيف أعلن أبراهام لنكولن الحرب على
الجنوب لتحرير العبيد حيث كان يقول « كيف
يمكن أن احكم أمة نصفها من الأحرار ونصفها
الأخر من العبيد » ولقد كانت نهاية أبراهام لنكولن



حتى آخر رفق » . والحق أن تلك الحادثة ظلت محفورة في ذهن الطفل وظل تأثيرها مسلطا عليه دون أن تفارقه حتى استطاع في النهاية أن يخلق منها قضية هائلة قد وهبها كل حياته . وكان « كنج » مولعا بظاهرة الإيقاع في الأشياء ، وكان يرى أن الفن ليس أكثر من عملية تنظيمية لعناصر معينة . . أي توحيد هذه العناصر وتشكيلها في وحدة بنائية إيقاعية . . لهذا كان شغوفًا بالرقص . . وكان يرى فيه التكوين الحركي الرشيق لجسم الإنسان وكان يستعذب الأنغام لأنه يكشف فيها مفزى السباق الصوتي . . ولقد كانت موهبة كنج في مسدى سيطرته على ظاهرة التعبير بالكلام . . فقد كان قادرا على إخضاع الكلمات وتشكيلها في جمل منطوقة مؤثرة . . وسرعان ما اكتشف أنه يستطيع أن يؤثر في الآخرين عن طريق الخطابة . . ولكي ينمي موهبته نجده يلتحق بكلية مورهاوس متخذًا علم اللاهوت مادة لبحثه ودرسه . . ولم تمض سوى أعوام قليلة حتى توصل كنج إلى فهم عميق لرسالته في الحياة فقد استطاع أن يحدد الطريق الذي ينبغي أن يسير فيه حتى يؤدي مهمته على الوجه الأكمل . . وفي تلك الفترة كان يقرأ ماركس وسارتر وبامبرز وهابدرز وقد طال وقوفه على الخصوص ، عند هيجل فكان يلتهم كتبه التهامًا . . ولم يأت عام ١٩٤٨ حتى تخرج

والكراهات . . فقد ولد في عام ١٩٢٩ في مدينة أطلانتا . . وكانت ولادته متعسرة وقد ظن الجميع أن الطفل ربما ولد ميتا فقد بدأ صامتا وبلا حراك ، مما جعل الطبيب يصفعه بشدة حتى يصدر صيحاته المألوفة التي تنبئ بالحياة . . وينتمى جدود كنج إلى الزوج الأفريقيين الذين أسروا ونقلوا قهرا من أفريقيا إلى أمريكا فعانوا من السياط مئات السنين حيث استوطنوا أحياء العبيد بأمريكا . . ومن هذا الخط الطويل من الرجال والنساء الممدود في أعماق الزمن ، انحدرت أسرة كنج التي كانت تستقر في ولاية جورجيا . . ولم يكن كنج إلا تعبيرا حيا لطبيعة والدته المزاجية والاجتماعية . . لم يكن إلا مجتموعة خصائص والدته المتناقضة المتضاربة . . فبينما نجده يرث من والده حدة الطبع والمزاج وسرعة الهياج والغضب ، نجده يرث أيضا من والدته نزعة الهدوء والبرود ، ولهذا فقد بدت شخصيته وكأنها تحمل في طياتها كل النقااض والأضداد . فعلى الرغم من مظهره الهادئ والودع الذي كان يبدو عليه أمام الناس إلا أنه كان ينتمى إلى نفس تحبش بالانفعالات المتأججة وتفيض بالأحاسيس الملتهبة . . ومن خلال هذه السمات الدرامية يمكن أن ندرك سر قوته ومدى تأثيره في الآخرين .

ولم تخل طفولة كنج من الجبرات المؤسسية المؤلمة التي تعرض لها الأطفال الزوج جميعا . . فقد عرف منذ صغره الأهوام والأشباح والخيالات التي ظلت تقض مضجعه وتطارده في كل مكان حتى الموت . . وكانت جميعا تتمثل في صورة مجسمة محسوسة . . إنما هي صورة الاضطهاد التي كان يجدها في الأماكن التي ليس من حقه أن يرتادها ، وفي الأشخاص الذين يرفضون أن يمدوا أيديهم له للمصافحة . . فهو يذكر ذلك اليوم الذي أصطحبه فيه والده لشراء حذاء له حيث كان آنذاك في الثامنة من عمره . . يذكر حين جالس ووالده في المقاعد الأمامية بالبحل وقد انتظرا البائع الذي جاء ليطلب منهما أن ينتقلا إلى تلك المقاعد الخلفية . . مما أثار غضب والده فاندفع إلى الخارج دون أن يشتري شيئا . . وقد تأثر الطفل بهذا الموقف حتى أنه يقول :

لعلها كانت المرة الأولى التي أرى فيها والدي حائقا . . ولعلها المرة الأولى التي أشعر فيها بالإهانة . . أنني لن أنسى هذه الكلمات الغاضبة التي تنفخ بها والدي حيث كان بهمهم « لا يهمني كم من الزمن أميش في ظل هذا النظام . . ولكن لن أتقبله على الإطلاق وسأضفي في معارضته ورفضه

نتكلم من المحبة فاننا لا نمنى ذلك الحب العاطفى، فمن المحبة أن نطلب من شعب مضطهد أن يحب مضطهده .. وكان ينادى بتحرير الزوج من الخوف والضياع وتنفيذ برنامجه الذى يتألف من ثلاث نقاط :

١ - تأييد قانون الحقوق المدنية والعمل على تنفيذه بطريقة فعالة .

٢ - استنكار وحشية الشرطة واضطهاد الرسميين للمتظاهرين .

٣ - حماية الزوج من البطالة ، وإتاحة فرصة التعليم والعمل لهم على مستوى المواطنين البيض ولم يكن مارتن لوتر كنج يؤمن باستخدام العنف من أجل تحقيق أهدافه ، وإنما كان داعية سلام وإخاء بين الناس .. ولم تمنعه سوء معاملة البيض لبنى جنسه من أن يتبنى الخير والوثام لجميع أفراد مجتمعه .. بل كان يود لو يقضى على جرمومة العنف والكراهية التى تنفخى في جو الحياة الأمريكية والى تهدد كيان هذا المجتمع بالتفكك والتفوق .. وكان ينادى بالتعاطف بين المواطنين جميعا وبالوحدة الوطنية التى تبين على أساس من المساواة والفهم المشترك وهنا تبدو قوة مارتن لوتر كنج كزعيم عالمى يدعو إلى السلام والمحبة وتحقيق المثل العليا فى حياة الإنسان المعاصر .

لقد استطاع مارتن لوتر كنج أن يلفت اليه الأنظار .. فهو الرجل الذى يشبهونه بمسيح القرن العشرين فقد كان ينادى باللاعنف رغم ما كان يلاقيه من مواطنيه المتعصبين من عنف .. وكان يدفع بالقيم الروحية والمعنوية ويعلم من شأنها وينسأدى بسيادتها فى العالم أجمع .. « فبدلك يمكن أن نقهر الشرور التى تهدد عالمنا بالدمار والخراب » .. ومن ثم صار اسمه دافع الصيت وصار يقتدرن دائما بمعنى السلام وحرية الإنسان الزنجى .

وفى عام ١٩٦٤ قررت لجنة نوبل الانعام عليه بجائزة نوبل للسلام .. وكان ثالث زنجى يحصل على هذه الجائزة كما إنه كان أصغر سنا من أى شخص تقدم لنيلها منذ أن بدأها الفريد نوبل عام ١٨٩٥ .. أما الزنجان الفائزان بالجائزة من قبله فهما : « رالف ج بانش » وقد فاز بهما عام ١٩٥٠ لجهودهم المعروفة فى هيئة الأمن المتحدة .. وكان الثانى هو « لوتولى » الزعيم السابق للوتمر الإفريقى الوطنى الذى نالها عام ١٩٠٦ .

سعد عبد العزيز ..

فى كلية مورهاوس حائزا على درجة البكالوريوس فى الآداب ، ولم يتجاوز التاسعة عشر .. ولم يكف عن مواصلة أبحاثه ودروسه وإنما نجده يلتحق بجامعة بوسطن لأعداد رسالة الدكتوراه وهناك درس الفلسفة على أيدى « ادجار س . برايمان » و « ل . هارولد دى ولف » ومن اعلام الفلسفة المثالية واللاهوت .. وكانت رسالته تدور حول « مقارنة بين فكرة الله عند بول يليتس وهنرى تلسون وإيمان » وما أن فرغ من دراسته ونال درجة الدكتوراه فى الفلسفة عام ١٩٥٥ حتى شغلته مشكلة البحث عن وظيفة . وكان يمنى نفسه بوظيفة تجمع بين أعمال الوعظ والتدريس .. وقد قبل كينج دعوة كنيسة ديكستر للعمل بها ، باعتبارها مجالا لواعظ مثقف طموح .

وكان اعتقاد كنج أن رسالته التى يجند من أجلها عمره ، لا تسمح له بالتفكير فى الزواج ، لكن هذا الحال لم يدم طويلا فسرعان ما وقع فى حب الفتاة : « كورتاسكوت » وهى الفتاة الحسنة ذات الشعر الطويل والصوت السوبرانو التى عقد العزم على الزواج منها .. وهى تحدثنا من تلك المناسبة فتقول « عندما التقيت بكنج أحسست احساسا عميقا بأن الأقدار قد دبرت لنا هذا اللقاء » .

وبدا كنج يولى اهتمامه بتنظيم جماعة داخل الكنيسة تختص بالمشكلة العنصرية .. وكان يعالج هذه المشكلة بادية ذى بدء بأسلوب الاحتجاج .. لكنه سرعان ما أدرك أن الاحتجاج وسيلة فاشلة وأنه ينبغى أن يخطو خطوة جديدة يكون لها رد فعل عميق فى هذا الموضوع .. فقد ازداد حق الزوج وأوشكوا على الانفجار .. وكان يؤمن بأن قوة الزوج أصبحت تفرض نفسها بغالطية شديدة وأنه قد حان الوقت لقيام الحكومة الاتحادية بتنفيذ قانون الحقوق المدنية .. وكان الزعيم الزنجى يعانى ، فى ذلك الوقت ، من ضغط شديد من فريقين مختلفين من الزوج .. فريق يمثل الجانب المعتدل ، ويرى التخفيف من حدة الأزمة .

وفريق آخر لا يستطيع أن يكبح ثورته ويرى فى فلسفة كنج التى تنادى بعدم استخدام العنف، الميل الى المسألة أكثر مما يجب .

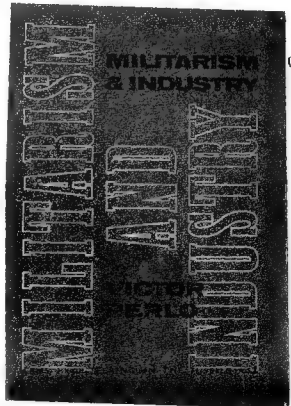
والحق أن الزعيم كنج لم يكن مستسلما أو لينا فى معالجة حقوق الزوج وهو يؤكد ذلك بقوله : « اننى لم أرسلا للاستسلام وإنما أنا مناضل يعمل سيفا معنوية » .. ونحن حين

دعاة الحرب قوة أمريكا كيف يوجرون اقتصادها؟

أحمد فيؤاد ببيع

ظلت قضية الحرب على مر العصور أحد المحاور الرئيسية لاهتمامات قادة الفكر ، يتناولونها من كل جوانبها ويحاولون في دأب التوصل الى حل يضع حدا لها ويجنب البشرية أهوالها . واكتسبت هذه القضية الحاحا متزايدا مع تطور أسلحة الدمار الشامل ، كما اكتسبت منذ الحرب الكورية دلالة اقتصادية جديدة تماما بالنسبة للآزمنة الحديثة ، ذلك أن الاقتصاد الأمريكى الذى طغى عليه الطابع العسكرى قد أصبح جزءا من مشهد وقت السلم ، كما اشدت تأثيره على حياة الناس وعلى ثروات واتجاهات كل المؤسسات والتنظيمات المشتغلة بالنشاط الاقتصادى .

وتعيش البشرية الآن فترة يسوس فيها أصحاب الشركات الكبيرة أكثر من أى وقت مضى الأدوات الفعالة للسلطة السياسية ، ويشغلون المناصب التنفيذية الرئيسية فى الحكومة ، ويمارسون السياسات التى تصدر ، أو يعمل بها ، باسم الأمة بأسرها .



سواء عن طريق مؤسساته القديمة أو بإنشاء مؤسسات وتنظيمات جديدة ، مصدر شرير للمعنى في صناعة السلاح وللهجومات ضد الحقوق الديمقراطية والمدينة ، وللدعاية المباشرة من أجل حرب عالمية جديدة .

لذلك تقدم هذه الدراسة معالجة أكثر اتساقا للجوانب الأساسية لاقتصاديات النزعة العسكرية ونزع السلاح وللتأثير غير المستوي لهذه الاقتصاديات على مصالح الشركات المختلفة ، لما يربط بها من استثمارات خارجية وضرائب . اذ بينما تحقق الشركات الكبيرة أرباحا هائلة من النزعة العسكرية فانها لا تشارك في ذلك جميعا بنفس القدر ، بل ان بعضها قد تكون بعيدة من ذلك تماما ؛ كما انها بينما تعارض نزع السلاح فانها لا تفعل ذلك جميعا على نفس المستوى . وتلك فروق واقعية وجوهرية ، وهي تؤدي الى نزاعات سياسية حادة حول مستقبل البلاد .

ومن هنا تحاول الدراسة التعرف على تلك القطاعات من الاقتصاد التي تحقق أرباحا أكثر من النزعة العسكرية ، وتلك التي تتوقع على العكس من ذلك مكاسب واقعية من نزع السلاح . ونزع السلاح مهمة ينبغي إنجازها اذا كان لابد من صيانة مدنيتنا ، بيدانه لن يمكن التوصل اليه الا عن طريق نضال سياسي كبير يضطلع به ملايين الأمريكيين في جميع مساعي الحياة . وتأييد هذا النضال ، او حتى الامتناع عن معارضته من جانب اقسام جوهرية من الشركات الكبيرة ، يمكن أن يكون ذا أهمية كبيرة حتى يحقق اهدافه . فالشركات الكبيرة التي تحقق اليوم أرباحا كبيرة من صناعة السلاح تشكل عملا هاما في تشجيع سباق التسلح وزيادة خطر الحرب ، في حين يمكن لشركات أخرى بالفعل أن تريد من أرباحها في جو مختلف ، ومن هنا ينبغي على اصحابها الدفاع عن بقائهم المادي والاقتصادي في آن واحد من خلال معارضتهم لعمالة السلاح .

ويحاول عمالقة السلاح التقدم الى الشعب بأدلة واهية مفادها ان الاربع التي يجتقونها من

وتتناول هذه الدراسة الأرباح التي تحققها صناعة السلاح في عصر الصواريخ والأسلحة النووية ، وتكشف النقاب عن الأبعاد المذهلة لهذه المتحصلات ، والأرباح الأسطورية التي تحققها الشركات العملاقة - في ارتباط مع هذه المتحصلات - من استثماراتها في الخارج ، كما توضح عدم استواء توزيع هذه الأرباح فيما بين الشركات والصناعات الرئيسية في أمريكا ، وتأثير ذلك على مواقفها واتجاهاتها من المشكلة محصور الدراسة ، وتقارن بين الأرباح والضرائب التي تدفعها لصالح المجهود الحربي ، كذلك تعالج الآثار الاقتصادية التي يمكن أن تتعرض لها الشركات والصناعات المختلفة فيما اذا تم التوصل الى نزع السلاح او على الأقل الى الحد من سباق التسلح . وتبحث الدراسة أيضا العلاقة بين المواقع السياسية لمجموعات مالية وصناعية ومراكزها من حيث الأرباح وبين مواقعها ومراكزها في عالم آخر منزوع السلاح .

ولا شك ان المجموعات التي تجنى الأرباح من صناعة السلاح وشحن الحروب تتحمل داخلها الولايات المتحدة - أكثر من أي « عدو خارجي » مزعوم - مسؤولية الموقف المتوتر الخطير الذي يهدد البشرية بمحرقة نووية تغني ما أرسسته طيلة قرون من تراث وحضارة . وبمثل هذه المجموعات كل محاولة ممكنة لتقديم الفلسفة العسكرية للناس في صورة مبسطة ، ولنشر النزعة العسكرية في كل اتجاه ممكن ، ولدفع العالم الى حافة حرب شاملة ، مع الترويج لفكرة أن نزع السلاح يمكن أن يؤدي الى الانكماش والبطالة وأن من بعده « الطوفان » .

وعلى الرغم مما أسهم به إيزنهاور من نصيب وافر في دفع الولايات في هذا الاتجاه ، الا انه كان دائم التحذير من « التركيب العسكري - الصناعي » الذي يوفر الأساس الروحي ، أو على الأقل يمثل جزءا من الأفراد والوسائل المالية لليمين المتطرف في السياسة الأمريكية . فهذا « التركيب » الذي يواصل توسيع نطاق أنشطته ،

عام ١٩٥٣ ، ١٩٥٤ في عام ١٩٥٥ ؛ وأرباح شركة لوكهيد الى ٧٤٪ في عام ١٩٥٣ ، ٤٤٪ في عام ١٩٥٥ . ويرجع انخفاض نسب عام ١٩٥٥ الى زيادة المرحل من الأرباح الى الاحتياطي والهبوط المؤقت في النشاط بسبب توقف الحرب الكورية .

والى جانب الأرباح الرسمية يحصل كبار الموظفين في مثل هذه الشركات على منح ضخمة واتعاب تنفيذية عالية . وتشير التقارير الى ان مثل هذه المدفوعات تتراوح بين ثلث وعشر المبالغ التي تدفع في صورة أرباح موزعة . وعلى الرغم مما حدث من هبوط كبير في تكاليف انتاج الطائرات ، وهى التكاليف التي يرجع أكثر من نصفها الى النفقات العمومية والإدارية وغيرها ، إلا أنه يجري اخفاء معظم هذه التخفيضات بمختلف الألاعيب المحاسبية . وكل تلك الأرقام ليست مسسوى ما تظهره حسابات الشركات ، أما الأرقام الحقيقية للأرباح فيمكن أن تصل الى النصف أو ثلاثة أمثال . فهناك حيل محاسبية لا حصر لها ، سستناولها في حينها ، تلجأ اليها شركات صناعة السلاح لظهار أرباحها من هذا القطاع بأقل كثيرا من حقيقتها في محاولة منها لتأكيد الزاعم الكاذبة التي سلفت الإشارة اليها .

القطاعات العسكرية والقطاعات المدنية

في الشركات التي تتعدد مجالات نشاطها نرى ان عطائها التي تعمل في مجال الأسلحة الحديثة تحقق أرباحا أكبر بكثير من القطاعات التي تعمل في مجال الأسلحة التقليدية . كما ان أرباحها من القطاعات العسكرية تفوق كثيرا أرباحها من القطاعات المدنية . ومن الأمثلة على ذلك شركة بوينج التي وصلت أرباحها في الفترة ٥٠ - ١٩٦٠ (قبل استنزال الضربة) عن استثماراتها في الانتاج العسكري الى ٧٤٨٪ ، ووصلت بعد استنزال الضربة الى ٣٥٨٪ . أما أرباحها من مجمل نشاطها العسكري والمدني (بعد استنزال الضربة) فتصل الى ١٩٠٥٪ ، وان كانت لا تتوافر أرقام مستقلة عن القطاع المدني ،

تعود صناعة السلاح انما هي أقل من متوسط الأرباح التي تحققها الأنشطة الاقتصادية الأخرى في ظل الظروف العادية ، وانهم لا يقولون هذه العقود الا بدافع المصلحة العامة وبدافع الإمكانيات المتوافرة لديهم لتحقيق هذه المصلحة . فلو ان ذلك الأمر كان صحيحا لكان له تأثير مختلف تماما على مواقف هؤلاء العمالقة من صناعة السلاح . ذلك انهم معروفون جيدا طوال تاريخهم بعزوفهم التام عن الهبوط بأرباحهم - فيما يقومون به من عمليات - عن حدود معينة . ولدينا على ذلك مثل صارخ : ففي الشهور التي سبقت موقعة بيرل هاربور المشهورة توقفت الشركات الأمريكية الكبيرة عن العمل ورفضت صناعة السلاح حتى تحصل على شروط أفضل تحقق لها أرباحا غير عادية . واليوم لا نجد الكثير من مثل حالات الرفض هذه بين شركات صناعة السلاح ، بل على العكس من ذلك تجتهد هذه الشركات كل إمكانياتها وتشعر كل أسلحتها من أجل زيادة الميزانية العسكرية والحصول على المزيد من هذه العقود ، كما تقف بكل قواها ضد أية محاولة لنزع السلاح .

والأمر المؤكد ان صناعة السلاح مصدر غير هادى للأرباح ، وان هذه الأرباح من أكثر العوامل تأثيرا على مواقف الشركات الكبرى من النزعة العسكرية ونوع السلاح ، من تجارة الحرب وتجارة السلام .

ونأخذ مثالا على ذلك شركات صناعة الطائرات ، فقد وصلت أرباحها في الفترة ٢ - ١٩٥٥ (قبل استنزال الضربة) الى أكثر من ٥٠٪ . وفي مقابل ذلك كان متوسط أرباح جميع الشركات في الولايات المتحدة ٤٥٪ في عام ١٩٥٢ ، ٧٤٪ في عام ١٩٥٥ . وإن كان مما يبرز بعض المفارقة الصارخة هنا ان الشركات المحتسبة بدخل في عسداها كثير من الشركات الصغيرة المحدودة الأرباح . ومن بين هذه الأرباح الهائلة تلك التي تحصل عليها شركات الطيران . فقد وصلت أرباح شركة بوينج الى ١٩٠٥٪ في

التعاقد من الباطن وتكديس الأرباح

يقدم التعاقد من الباطن الى الراى العام الأمريكي على انه وسيلة لتوزيع الانتاج العسكرية على نطاق واسع بين المنشآت الصغيرة . وتشير التقارير الى ان حوالى نصف العقود الأولية (عقود مقاولى « الدرجة الاولى ») يعاد التعاقد عليها من الباطن ، والى ان جزءا كبيرا من هذا النصف يعاد التعاقد عليه مرة ثانية مع مقاولى الباطن من « الدرجة الثالثة » .

ولا يعنى ذلك الى حد ما اشراك المنشآت الصغيرة فى برنامج التسليح ، ولكنه يكون فى اغلب الاحوال شكلا من اشكال تقسيم النشاط العسكري بين الشركات الكبيرة ،

والحقيقة ان التعاقد من الباطن يستخدم كحيلة من خيل تكديس الأرباح . فماذا كان مسجوحا على سبيل المثال ببيع قدره ١٠ ٪ من التكلفة ، فان هذه النسبة يمكن ان تصبح ٢٠ ٪ من



خلال درجتين من مقاولى الباطن (من « الدرجة الثانية » و « الدرجة الثالثة ») ومقاول اساسى من « الدرجة الاولى » ، كل منهم يظهر فى دفاتره ارباحا قدرها ١٠ ٪ من المبيعات . بيد ان نسبة الـ ١٠ ٪ بالنسبة لكل من المقاول الاساسى ومقاولى الباطن من « الدرجة الثانية » و « الدرجة الثالثة » ليست سوى شيء وهمى ، فهى مجرد قيود فى دفاتر كل منهما ، ومن المعروف انه ليس من الضروري ان يكون مقاول الباطن من « الدرجة الثانية » أو « الدرجة الثالثة » اقل من حيث حجم النشاط من المقاول الاساسى ذى « الدرجة الاولى » .

المخاطر الزعومة والمخاطر الفعلية

تدعى بعض الشركات ان ما تحققه من ارباح انما يعد تعويضا عما تتعرض له من مخاطر وتكلفة . وهى تقدم هذه المخاطر فى صور كثيرة منها : (١) البيع لعميل واحد كبير ، بدلا من الوضع الأفضل وهو وجود آلاف العملاء الصغار ؛ (٢) التقدم التكنولوجى السريع ؛ (٣) طول دورات التصميم والتصنيع ؛ (٤) مخاطر التصنيع ؛ (٥) مخاطر الأبحاث ؛ (٦) مسئولية النظام ؛ (٧) المنافسة العنيفة .

بيد ان الدراسة تؤكد ان هذه كلها ليست سوى مخاطر مزعومة ، بل انها جوانب ايجابية تخلو تماما من مثل هذه المخاطر . من ذلك مثلا ان معظم شركات صناعة الطائرات قد تكونت بروس أموال خاصة ضئيلة للغاية ، ثم تضاعفت بعوس أموالها مئات المرات فى أثناء الحرب العالمية الثانية ، ومرات اخرى كثيرة بعدها ، حتى وصلت الى مستواها الحالى .

والحديث عن هذه المخاطر غير المادية حديث مضال طالما لا توجد حتى المخاطر المادية . فالمعيل الكبير الوحيد هو فى الحقيقة ايضا أكبر مصدر وحيد لرأس المال . ولقد قدم هذا المعيل (الدولة الأمريكية) طبقا لتقارير اححدى لجان الكونجرس القومية ٧٢ ٪ من رأس المال الثابت لشركات الطيران . كما ان التقدم التكنولوجى السريع وطول فترات التصميم والانتاج لا ينطويان على أية مخاطر ، وذلك بسبب الحقيقة الجوهرية وهى ان الشركات تعوض عن أعمال الأبحاث وتطوير الانتاج حتى يأكثر مما تجازى من أعمال الانتاج نفسها . أما عن مخاطر الأبحاث فمن المعروف ان معظم الجوانب الحاسمة فى مجال التقدم التكنولوجى انما تتم فى المعامل ومراكز

عادية ، على عكس المدارس ومكاتب البريد وغيرها من المرافق العامة التي لا تحقق مثل هذه المعدلات الاستثنائية من الأرباح . ولقد مكنتهم سيطرتهم المطلقة على الحكومة من أن يدعموا أشراف الصناعة الخاصة على مصانع السلاح ، ومن أن يوفروا لهذه المصانع كل أنواع الظروف الملائمة .

مزاي إضافية لصناعة السلاح

تعتمد هذه المزايا وتتخذ أشكالا وصورا شتى . فمن طريق صناعة السلاح تتعلم الشركات الكبيرة استخدامات وعمليات إنتاجية جديدة . تماما وتحصل على براءات اختراع ، كما تتمكن من اشراك أعداد كبيرة من مهندسيها وعلمائها في الأبحاث الخاصة بتطوير السلاح ، وتحصل مقابل ذلك على مبالغ طائلة وتستفيد من نتائج أبحاثهم في القطاعات المدنية من نشاطها .

ويعزى نصيب كبير للغاية من الأرباح التي تحصل عليها الشركات الكبيرة اليوم من القطاعات المدنية من نشاطها ، وكذلك النصيب الأكبر من الزيادة في أرباحها فيما بعد الحرب ، إلى المنتجات والعمليات الجديدة التي تم التوصل إليها بفضل معاهد الأبحاث التي تمولها الحكومة من خلال عقود صناعة السلاح . فلقد ساعدت هذه العمليات والمنتجات الجديدة شركات كثيرة على الحصول على مواقع احتكارية في مجالها . من ذلك أن تصميم الطائرة النفاثة ٧٠٧ قد وضع في معامل أبحاث حكومية ، واستطاعت شركة بوينج أن تحصل على عقد مع القوات الجوية الأمريكية لتوريده على نطاق واسع لأغراض النقل العسكري . ومن هذا الطريق استطاعت شركة بوينج بعد ذلك احتكار انتاج هذا الطراز في أغراض النقل المدني . أما شركة دوغلاس التي كانت متفوقة فيما قبل الحرب وفي أنائها وبعدها في انتاج طائرات النقل المدنية ذات المحركات العادية ، فلم تحصل على عقد لتوريد طائرات نفاثة ، سواء في شكل قاذفات قنابل أو طائرات للنقل الحربي ، ولذلك تخلفت كثيرا في ميدان النقل المدني . وينطبق نفس الشيء على الآلات الحاسبة الشديدة السرعة ، فشركة انترناشونال بيزنس ماشينز التي حصلت من البنتاجون على النصيب الأكبر من العقود أصبحت العامل الرئيسي في انتاج الآلات الحاسبة عندما أصبحت هذه الآلات قابلة للتسويق للأغراض المدنية بعد ذلك بعشرة أعوام . ويثبت ذلك عجز المجتمع الأمريكي عن تعبئة الموارد العلمية على نطاق شامل إلا من أجل الأغراض العسكرية ، وأن

الأبحاث الحكومية وكذلك في المؤسسات الأكاديمية . و « مسئولية النظام » مسئولية اسمية إلى حد كبير ، وهي في الواقع مزية نظام أكثر منها مسئولية نظام ، مزية لا يمكن أن تظفر بها سوى حفنة من الشركات العملاقة التي تتمتع بالنفوذ في دوائر البيت الأبيض . وتنحصر هذه « المنافسة العنيفة » التي يتحدثون عنها بين حلقة مختارة من الشركات والبنسوك الكبيرة . هي منافسة ذات طابع خاص تتركز حول ذلك النوع الجديد من « مهنة البيع » ، مهنة بيع الأسلحة إلى البنتاجون من خلال استخدام الجوزالات والأميرالات المتقاعدین ورؤسوة كبار الضباط والعاملين والتدخل في تعيين كبار المسؤولين . وهذه المنافسة هي ذروة التعفن والفساد في الجهاز الحكومي الأمريكي ، يسد أنها لا تكلف المتنافسين شيئا ، أنها لا تكلف سوى الرأي العام . ومن المعروف أن العاملين في حقل صناعة الأسلحة لا يواجهون الأفلاس ، كما هي الحال مع الشركات المدنية . فالحكومة تتحمل كل نفقات الأفلاك وتبعت تصفية الأعمال إذا انتهت الشركة تماما من عملها ، وتحصل الشركة عن هذا الطريق على مبالغ كبيرة تزيد كثيرا على ما استثمرته في الأصل

والحقيقة أن هناك مخاطرة وحيدة تكتنف صناعة السلاح ، هذه المخاطرة هي تزوع السلاح أو إجراء خفض جوهري في نطاق الامدادات العسكرية ، وهو ما تسعى شركات السلاح إلى تفاديه بكل الطرق الممكنة .

صناعة السلاح بين الحكومة والشركات

من المسلم به أن صناعة الطائرات والقذائف وغيرها من الأسلحة يمكن القيام بها بغاية أكثر وتكلفة أقل في مشروعات مملوكة للدولة . فالترسانات وأحواض بناء السفن الحكومية كانت تقادها المصدر الجوهري لتزويد الحكومة الأمريكية بالذخيرة والسلاح والسفن الخ . وكان حلول المشروعات الخاصة على هذا النطاق الساحق متمشيا مع التوسع المتعدد الجوانب لانتاج الأسلحة ، كما يرجع إلى تزايد نفوذ وقوة العملاقة الذين يحققون أرباحا هائلة من صناعة السلاح .

والحقيقة أن الرأسماليين الأفراد يتشبثون بتسيير مشروعات صناعة السلاح بأنفسهم ، وذلك على وجه التحديد لما تحققه من أرباح غير

كان يمكن للقطاعات المدنية أن تستفيد منها بعدد ذلك بشكل عرضي وثائوي .

ولا يقتصر الأمر على توريد السلاح للحكومة الأمريكية ، بل تقوم شركات صناعة السلاح بتوريده أيضا للحكومات العميلة في الخارج وللأحلاف العسكرية العدوانية وفي مقدمتها حلف الاطلنطي ،

وهناك سوق الأوراق المالية ، وهي مصدر رهيب لتحقيق أرباح اضافية واسطورية في آن واحد ، ذلك أن عمالقة المال الذين يكونون على دراية بتطورات صناعة السلاح يستطيعون توزيع أموالهم أو جزءا منها في شراء أسهم في عدد من الشركات التي يتوقع مستقبلا حصولها على عقود لصناعة السلاح . وعندما تحصل هذه الشركات بالفعل على العقود المتوقعة ترتفع قيمة أسهمها تلقائيا في سوق الأوراق المالية ، فيسرعون إلى بيع أنصبتهم من أسهمها للجمهور بعشرات (أو مئات)



أضعاف ثمنها الأصلي ، أو يحتفظون بها أيهما أفضل . ثم يكررون هذه العملية في جديد مع شركات أخرى يتوقعون مقدما أنها يمكن أن تحصل بدورها على عقود لتوريد السلاح . وبهذه الطريقة استطاع أخوان روكفلر تحقيق أرباح تناهز عشرات الملايين من الدولارات .

وتحصل بعض الشركات من هذا الطريق على أرباح في شكل مكاسب رأسمالية تصل إلى خمسة أو عشرة مليارات دولار كل عام . ولقد أصبحت أسهم شركات صناعة السلاح الأدوات الأكثر مأسوية في المضاربة الجنونية في أسواق الأوراق المالية . ومثل هذا النوع من الأرباح يفيد من بعض النواحي عددا كبيرا من الشركات الصغيرة التي لم يكن باستطاعتها أن تحصل على عقود لصناعة السلاح .

ولقد تمت جميع الأبحاث الخاصة بالقنابل الذرية في معامل حكومية ، ثم قدمت نتائجها غنيمة سهلة لبعض الشركات لتقوم بالتنفيذ والانتساج بعد توقيع العقود . وفي هذا المجال يتمتع المتعاقدون مع الحكومة باحتكار كامل للمعرفة .

كذلك حققت بعض الشركات العملاقة أرباحا اسطورية من برامج غزو الفضاء . وتبدل محاولات ضخمة للمرجع برامج غزو الفضاء وصناعة السلاح وجعلها شيئا واحدا ، أي إبعاد برامج غزو الفضاء عن القطاع المدني . ولذلك يوضع هذان النوعان من البرامج في فئة واحدة . ومن هنا يمكن أن تكون برامج غزو الفضاء أكثر ربحا لأن الجزء الأكبر منها عبارة عن أبحاث تتم بتحويل الحكومة ولا تتكلف الشركات منها شيئا ،

وتحاول الشركات التي تعمل في القطاعين المدني والعسكري في آن واحد أن تجنب قدر الامكان تقديم أرقام مفصلة عن أرباحها من صناعة السلاح ، بل تدمج هذه الأرباح مع مجموع أرباحها من نشاطها بأسره ، كما تحذف من أرقام مبيعاتها الأجزاء النشطة أو المواد الأساسية في الصناعات العسكرية ومبيعات المنتجات المدنية الخاصة بالخدمات العسكرية . وذلك جانب آخر من المحاولات الرامية إلى إخفاء حقيقة أرباحها من صناعة الأرباح .

حقيقة الأرباح من صناعة السلاح

حاولت الدراسة تقديم تقدير تقريبي عن حجم الأرباح التي يحققها صناعة السلاح ، وذلك باحتساب نسبة معينة من المبيعات . وتفيد تقارير خمس وعشرين من كبرى الشركات أن متوسط أرباحها على المبيعات ١٠.٤ ٪ قبل استنزاف الضريبة . وباحتساب ضريبة دخل على الشركات قدرها ٥.٢ ٪ ، تصل الأرباح بعد استنزاف الضريبة إلى ٥ ٪ . وتؤدي مقاولات الباطن ومقاولات باطن الباطن إلى زيادة هذه الأرباح بمقدار ٦.٠ ٪ فتصل بذلك إلى ٨.٠ ٪ على المبيعات النهائية بعد استنزاف الضريبة .

وتلك النسبة هي الحد الأدنى من واقع التقارير الرسمية . ولكي نصل إلى رقم معقول لابد أن نوضع في الاعتبار المبالغ في تقدير التكاليف والتلاعب في الحسابات وحيل إخفاء الأرباح . ولقد جاء في تقرير لأحدى اللجان الفرعية بمجلس الشيوخ أن الرقم المعقول للأرباح المخفأة يمكن أن يصل إلى ١٠ ٪ ، بل أن أحد أعضائه مجلس الشيوخ يقدره بنسبة ٢٥ ٪ . وهذا الرقم لا تدفع

في ثلاث موجات عظمى في أعقاب انتصاراتها في ثلاث حروب كبيرة : (١) الحرب الأمريكية الإسبانية ، (٢) الحرب العالمية الأولى ؛ (٣) الحرب العالمية الثانية .

وبعد الحرب العالمية الأخيرة أصبحت القوة العسكرية الأمريكية قوة ساحقة بالنسبة لقوة الدول الغربية الأخرى ، وضاعفت الحكومة الأمريكية نفقاتها العسكرية وقواتها المسلحة بالمقارنة للفترة السابقة . وكانت موجة الاستثمار التي صاحبت ذلك تشمل كل أقسام « العالم الحر » ، وأن كانت قد تحركت بسرعة أكبر في نصف الكرة الشرقي ، حيث كان موقع الولايات المتحدة فيما سبق هو الأضعف . كذلك تدعم نفوذها في أوروبا الغربية حيث أقيمت حكومات رجعية مالية وأنشئ حلف الأطلسي ، ومن ثم فقد توافرت الظروف لزيادة استثماراتها في هاتين المنطقتين .

ويرى أصحاب الشركات الكبيرة بوضوح كبيرين العلاقة الوثيقة بين الاستثمارات الخارجية الضخمة ، وبخاصة في مجال البترول ، وبين توسع القوة العسكرية الأمريكية . ولقد قام الدبلوماسيون الأمريكيون بجهود هائلة لأقامة نظم مواتية لمصالح الشركات الأمريكية .

طفيان النفقات العسكرية على الميزانية الأمريكية

وصلت ميزانية الدفاع في عام ١٩٦٣ الى ٥٢.٧ مليار دولار (ارتفع هذا الرقم كثيرا فيما بعد وبخاصة بسبب الحرب الفيتنامية) من مجموع الميزانية في ذلك العام التي بلغت ٩٢.٥ مليار دولار . وهذا تقدير بالمعنى الضيق ، ذلك ان ميزانية « الأمن القومي » قد ابتلعت ٨.٥ مليار دولار (تعد ميزانية الدفاع جزءا منها) ، وهذه تشمل الشؤون الدولية وشؤون الفضاء . والرقم الأول يمثل ٥.٧٪ من الميزانية ، في حين يمثل الثاني ٦.٣٪ منها . ومع ذلك فان معظم القطاع المدني من الميزانية يمثل تحويلات مالية مثل الفائدة والمعونات والامتنيازات أكثر مما يمثل نشاط حكومي فعلى .

الأثار الاقتصادية للنزعة العسكرية

والاستثمارات الخارجية

من المسلم به على نطاق واسع ان كلا من النفقات العسكرية والاستثمارات الخارجية عوامل اقتصادية كبيرة الدلالة ومصادر هامة لإرباح

عنه غربية ، وبذلك يضاف كاملا الى الرقم ٨٪ فيصبح ١٨٪ على المبيعات . فلذا قدرت مشتريات القوات المسلحة (عام ١٩٦٣) بمبلغ ثلاثين مليار دولار كانت الأرباح المحققة ٤.٨ مليار دولار . وتصل الأرباح في صناعة الصواريخ الى ما هو أكثر من ذلك . ولا شك ان هذا الرقم قد ارتفع كثيرا بعد ذلك .

تضاف الى ذلك المرتبات الأسطورية التي يحصل عليها أصحاب مراكز السيطرة في الشركات وأقاربهم وأصدقائهم وعملائهم ، وهي مرتبات لا تدفع في مقابل عمل جدي يؤدونه ، كما انها بدورها نوع من الأرباح الخفية التي ترد في دفاتر الشركات على انها مصروفات ادارية ، وبالتالي يحرم منها صفار المساهمين . ومن مزاياها انها لا تخضع للضريبة التي تحتسب على الأرباح الرسمية المسجلة .

الاستثمارات الخارجية وارتباطها بالنزعة العسكرية

ان أرباح الاستثمارات الخارجية مثلها مثل أرباح صناعة السلاح تفسر التأييد المحموم الذي تقدمه كثير من دوائر الأعمال للنزعة العسكرية ، وذلك بسبب ضخامتها من ناحية واعتمادها على القوة العسكرية من ناحية أخرى . ويكون هذا الاعتماد أكثر وضوحا جنسبداً تبذل الدولة الامبريالية مستعمرات من الناحية الرسمية . ففي هذه الحالة تحصل الدولة الاستعمارية على احتكار فعلى للاستثمار في مستعمراتها التي تخضع لحكمها المباشر . وفيما مضى كانت السيطرة الاستعمارية المباشرة تستند الى الاحتلال العسكري والقواعد البحرية ودوريات الأساطيل ، وهي الآن في عهد الاستعمار الجديد ، تستند الى القسوة العسكرية وقواعد الصواريخ والطيران الاستراتيجي .

ولقد كانت هناك علاقة تاريخية بين الانتصار العسكري ونمو الاستثمارات الخارجية ، وبين الهيمنة العسكرية وتلاشي هذه الاستثمارات (ألمانيا واليابان بعد الحرب العالمية الثانية) . بيد ان الكتب الحاسم كان من نصيب الولايات المتحدة التي خرجت من الحرب العالمية الثانية بوصفها كبرى دول العالم اذ تضاعفت استثماراتها الخارجية أربع مرات منذ انتهاء الحرب .

ومن الناحية التاريخية يمكن القول بأن الاستثمارات الخارجية الأمريكية قد توسعت

الاقتصادي الأكثر جوهرية للانفاق العسكري .
يبد أن هذا الأمر مشكوك فيه كثيرا في ظروف
الحرب الباردة ، وهي الظروف التي تجمع
الضرائب فيها بشكل جار بحيث تغطي كل الميزانية
العسكرية أو أغلبيتها أساحقة ، إذ أن مشتريات
السكان تقل كثيرا من خلال اصباء الضريبة .
وبذلك يكاد جميع النشاط الاقتصادي أن يظل
دون تغيير يذكر .

ويقع جانب كبير من النشاط المكمل للنشاط
العسكري - إلى جانب المقاولات ومقاولات
الباطن في مجال صناعة السلاح - في أيدي
الشركات والأفراد الذين يدخلون في فئة « **صغار
رجال الأعمال** » ، وبذلك تتسع القاعدة لتأييد
سياسي احتمالي لزيادة الميزانية .

يبد أن الأعمال الثانوية المشتقة من صادرات
رأس المال تختلف في طابعها عن النوع العسكري .
فالاستثمارات الخارجية توفر للشركات الأمريكية
مواد أولية رخيصة الثمن ، حيث أن الشركات
التي تملك في الخارج موارد معدنية أو زراعية
رخيصة الثمن تستطيع أن تقدم لمصانعها في
الداخل مواد ذات أسعار أقل بكثير مما هو متاح
في « **السوق الحرة** » . وفي عام ١٩٥٧ بلغت
الواردات الأمريكية القادمة من مشروعات بملكها
أمريكيون في الخارج ربع مجموع الواردات
الأمريكية .

وميزة ثانوية أخرى هي فتح أسواق خارجية
للصادرات الأمريكية ، فالشركات الأمريكية التي
تعمل في الخارج تفضل الموردين الأمريكيين ،
وبخاصة في مجال الآلات ، إلى جانب أنها تفضل
بطبيعة الحال الحصول على احتياجاتها من
المصانع التي تملكها داخل الولايات المتحدة .
وفي عام ١٩٥٣ وصلت الصادرات الأمريكية إلى
منشآت يملكها أمريكيون في الخارج إلى ٢٦ مليار
دولار .

كذلك تربط الاستثمارات الرأسمالية
الحكومية في الخارج ، من خلال البنك الدولي
للإنشاء والتعمير وصندوق قروض التنمية
وما شابه ، بمشتريات من الولايات المتحدة .
وغير مثل على ذلك استثمارات الولايات المتحدة
في أمريكا اللاتينية .

ويصل إنتاج الشركات الأمريكية في الخارج
حاليا إلى أكثر من ضعف مجموع الصادرات
الأمريكية ، وهذا أمر جديده تماما بالنسبة
للولايات المتحدة ، ولم يكن معروفا قبيل

الشركات الكبيرة . والنقطة الأكثر أهمية هي
تأثير النشاطات العسكرية والنشاطات الاقتصادية
الخارجية على حجم الاستثمار . ويجري البعض
مقارنة بين الانفاق العسكري والتدفقات الجديدة
لرؤوس الأموال إلى الاستثمارات الخارجية .
يبد أن هذه مقارنة بجانبها الصواب ، لأن الانفاق
العسكري انفاق جار وليس استثمارة ، كما لا يمكن
حتى اعتباره استثمارا بالمعنى الكينزي الخاص من
حيث توفيره منفذا للمدخرات . فأكثر من نصف
هذا الانفاق يأتي من خلال الضرائب ، ويمكن
بالتالي تحويله إلى الاستهلاك . والمقارنة المعقولة
الوحيدة إنما تكون بين الاستثمار الفعلي للأموال
في مشروعات خارجية وبين استثمارها في
مشروعات تنتج السلاح .

وتزداد الاستثمارات الخارجية عاما بعد آخر
حتى غدت تهدد الاستثمارات في الداخل . وتقدم
شركات التبرول خير مثال على ذلك . ففي
عام ١٩٦٠ قامت هذه الشركات بما يعادل ٥٥٪
من نفقاتها الرأسمالية في بلاد أجنبية . كما يأتي
هذا التهديد للاستثمارات الداخلية حتى من جانب
شركات تعمل في قطاعات لم يعرف عنها تقليديا
أنها تقام في الخارج على مثل هذا النطاق الواسع .



وتشكل كل من الاستثمارات الخارجية
والنفقات العسكرية جزءا هاما من نفقات
رأس المال الثابت ، وأن كانت الأولى تزيد قليلا
على الأخيرة ، وهما تشكلان معا ما يزيد على ثلث
كل نفقات رأس المال الثابت الصنفي .

وتصل أجور أفراد القوات المسلحة والموظفين
المدنيين في هيئات الدفاع والعمال في مصانع
الذخيرة إلى مئات الملايين من الدولارات ، وينفق
الجزء الأكبر من هذا المبلغ على السلع والخدمات ،
وبذلك يدخل في مجال نشاط الشركات . ويكون
ذلك ، طبقا لتحليل كينزي فج ، هو الأمر

عام ١٩٤٧ ، حيث كانت الأخيرة تفوق انتساج الشركات الأمريكية في الخارج . وبذلك أصبح تصدير رأس المال أعظم أهمية بكثير من تصدير السلع .

ولقد أصبح ينظر الى الاستثمارات الخارجية على انه علامة على الطفيلية . واذا ما وضعنا في اعتبارنا ما بين نمو هذه الظاهرة ونمو العسكرية من توازن وترايط ، يمكن أن نقول في أطمئنان أن اتجاه التطور في الولايات المتحدة إنما هو نحو مجتمع طفيلي مسلح .

المشكلات الاقتصادية للزعة العسكرية وتقرع السلاح

تشكل المظلة العسكرية التي تنطى الاستثمارات الخارجية تكلفة قومية تزداد بها أعباء الضرائب ، كما تشكل استنزافا لميزان المدفوعات . ذلك أن جزءا من ميزانية الشؤون العسكرية والشؤون الخارجية ينفي انفاقه في الخارج ، ويكون بالنسبة لميزان المدفوعات بمثابة واردات من البضائع والخدمات . وتزداد هذه النفقات مع اتساع الأنشطة فيها وراء البحار .

وفي السنوات الأخيرة (قبل عام ١٩٦٣) كانت تكلفة القواعد والأنشطة العسكرية فيما وراء البحار أكثر من ثلاثة مليارات من الدولارات سنويا ، الى جانب ١ - ٢ مليار تنفق على المعونة الخارجية في شكل سلع وخدمات غير مدفوعة الثمن ، وكان هناك ايضا الانفاق على الأنشطة الدبلوماسية وعمليات المخابرات ، ويمكن تقدير ذلك بمبلغ مليار دولار . هذا بالإضافة الى الاستثمارات الحكومية ، وبخاصة في مؤسسات دولية يعمل كثير منها في إطار السياسة الخارجية الأمريكية . وبذلك يمكن أن يقترب المبلغ من سبعة مليارات من الدولارات . وهذا المبلغ ينفي تعويضه (موازنته) برصيد ملائم من السلع والخدمات والمبادلات الرأسمالية أو بالدفع بالذهب .

وقد أمكن إخفاء هذه المشكلة لعدة سنوات عن طريق عدد من العوامل منها : (١) كان هناك بعد الحرب فائض مستمر في ميزان المدفوعات الأمريكي لضخامة ما كانت الولايات المتحدة تصدره الى عالم مزقته الحرب ، وهو أمر لم يسبق له مثيل في التاريخ من حيث طول أمده . بيد أن هذا الميزان أخذ مع بداية الستينيات يعود الى حالته الطبيعية . (٢) كانت هناك حركة هائلة للإيداع الرأسمالي القصير الأجل في بنوك الولايات المتحدة هربا من عالم مضطرب ، بيد أن ذلك بدوره وصل الى نهايته ، بل أخذ ينقلب الى تقيضه ، وظهرت ذروة ذلك الموقف في أواخر عام ١٩٦٠ في شكل هروب الدولار نفسه وانخفاض الرصيد الذهبي ، ومن ثم بات يلوح في الأفق خطر تخفيض قيمة الدولار .

ومن ذلك يتضح أن ميزان المدفوعات يتحمل أعباء فادحة من جراء الأنشطة العسكرية الخارجية و « المعونة » الخارجية . ويتفاوت وقع هذه الأعباء بالنسبة للمجموعات المختلفة من رجال الاقتصاد : فهناك أصحاب البنوك الذين يريدون المحافظة على قيمة الدولار حيث تتكون أصولهم من دولارات أو سندات دولارية ، وستقل قيمة هذه الأصول بمقدار انخفاض قيمة الدولار ؛ ومن الناحية الأخرى يوجد أصحاب الاستثمارات الخارجية الذين يتهددهم اضعاف قوة السياسة الخارجية الأمريكية المتمثلة في القواعد العسكرية و « المعونة » الخارجية والذين يسعون الى الحد من الوفورات بحيث لا تمس البنبان نفسه ؛ وهناك أخيرا المجموعات التي ترحب بتخفيض قيمة الدولار لتحسين مراكزها التنافسية في الأسواق العالمية وتقليل تكاليف القيمة الحقيقية للعمل ، وبخاصة رجال الصناعة الذين يعتمدون على التصدير . وبذلك كان هناك ترايط بين مصالح المجموعتين الأوليين ، وهما المجموعتان اللتان حسمت حكومة الرئيس كيندي هذا الصراع لصالحهما عندما قررت المضي في زيادة الإجراءات العسكرية وزيادة المعونة للأنظمة العميلة غير الشعبية في البلاد المختلفة .

المتحدة أخذت تتناقص منذ فترة . وكثيرا ما تجد الولايات المتحدة نفسها في مزلة (صفقة المعدات الثقيلة الكندية لكوبا على الرغم من معارضة الولايات المتحدة) .

وأما تقلص الأسواق وزيادة الطاقة الانتاجية المعلقة في الولايات المتحدة تصبح التجارة مع البلاد الاشتراكية أكثر جاذبية ، كما أن الأزمة المتفاقمة لميزان المدفوعات يمكن التخفيف منها عن طريق التجارة مع الشرق ، كما حدث بالنسبة لبعلاقات بريطانيا التجارية مع الاتحاد السوفيتي والصين . هذا في حين تتمتع الولايات المتحدة بالمركز الأفضل بين البلاد الرأسمالية من حيث امكانية الاستفادة من مثل هذه العلاقات ، وذلك من زاوية حجم وطابع منتجاتها وحاجة البلاد الاشتراكية الى هذه المنتجات ، ومن زاوية الأرباح الهائلة التي يمكن أن يحققها رجال الصناعة وزيادة تشغيل السفن وزيادة حجم العمالة .

وتعلق أهمية كبيرة على ما يمكن أن يؤدي اليه نزع السلاح ، وكذلك تخفيف حدة التوتر الدولي ، من زيادة هائلة في التجارة بين الشرق والغرب .

المزايا البديلة لنزع السلاح

تشير تقارير الأمم المتحدة الى أن الموارد التي يمكن أن تحرر نتيجة لنزع السلاح ينبغي أن تستخدم في توسيع وتجديد الطاقة الانتاجية ، وفي رفع مستويات الاستهلاك الشخصي ، وزيادة بناء المساكن وتجديد المدن وزيادة وتحسين تسهيلات التعليم والثقافة والبحث العلمي والصحة والرعاية والضمان الاجتماعي ، وفي رفع مستوى معيشة فئات السكان المنخفضة الدخل ، وبخاصة أنه مازال يوجد في الولايات المتحدة عشرات الملايين من السكان الذين يطعنهم الفقر ، وأكثر هؤلاء محروم مما يسمى « مستوى الحياة الأمريكي » .

كذلك يمكن أن يعود نزع السلاح على العمال الأمريكيين بالكثير من المزايا مثل تقليل سمات العمل وتحسين ظروفه ، وأطالة فترات الاجازات المدفوعة الأجر ، وتحسين ظروفهم المعيشية والاجتماعية .

أحمد فؤاد بلع

أن دور الولايات المتحدة يتزايد باستثمار كرجل شرطة عالمي مهمته المحافظة على النظام الرأسمالي والاستثمارات الخارجية الأمريكية بحيث أصبحت تكلفة هذا الدور تفوق القدرة المالية لبلد في مثل ثرائها وغناها . ولن تجد مشكلات ميزان المدفوعات الأمريكي سبيلها الى الحل الا عن طريق نزع السلاح وما سيترتب عليه من تسويات سياسية ، ومن مساهمة الولايات المتحدة في معونات خارجية بناءة تستهدف التنمية الاقتصادية للبلاد المتخلفة ، ومن توسيع للتبادل التجاري بين الشرق والغرب .

النزعة العسكرية والتجارة مع الشرق

ولقد حاولت الولايات المتحدة عن طريق فرض القيود على علاقاتها التجارية مع الشرق ، وإرغام الدول الخاضعة لنفوذها على اقتفاء أثرها، خفض أسعار المواد الأولية التي لا يصنع أمامها سوى منفذ واحد هو سوق العالم الرأسمالي ، ومن ثم تمنع عن سوق ذات طاقة هائلة هي السوق الاشتراكية الضخمة . كما حاولت من هذا الطريق رفع أسعار سلعتها النامية



الصنع ، حيث لا تجد الدول الأخرى أمامها سوى السلع الأمريكية وتحرم بالتالي من السلع الاشتراكية .

بيد أن هذه السياسة تتداعى الآن ، فمعظم الدول المتخلفة بدأت تقيم علاقات اقتصادية مع البلدان الاشتراكية ، وهذه العلاقات آخذة في الاتساع بدرجة كبيرة ، بل أن العلاقات التجارية بين عدد متزايد من البلاد المتخلفة وبين الولايات

ماهاريشى فى هذا العصر الحيران

هل شهد التاريخ عصرا كهذا
المصر ، تفسخت فيه الروابط بين
الشباب الناشئ وسائر المجتمع الذى
يعيش فيه ؟ لقد كاد الاجتماع ينمقد
 بين الشباب فى بلاد الغرب الأوروبى
 والأمريكى على أن عالمهم هذا ليس هو
 البيت الصالح لسكنائهم ، واشتدت
 الجفوة بين الطرفين ، حتى لقد
 توترت الأصحاب وإنهارت القيم
 واضطربت المايير ؛ كان المؤلف فى
 الجماعات التقليدية أن الناشئ اذا
 ما بلغ المراهقة ، فتح له مجتمع
 اكبار الراشدين أبوابه ، شريطة أن
 يكون بين يديه ما يجيز له الدخول ،
 من الملم بالعرف واحترام للتقاليد ،
 فكان ينخرط فى سلك الجماعة مواطنا
 متعاوناً يأخذ دوره فى تسييرها ،
 مقتنيا آثار السابقين وضاربا المثل
 لمن يجيئون بعده ، وهكذا ، تضمن
 الجماعة استمرارها وتماسكها
 وحفاظها على طابع متميز واحد
 يميزها عما دهاها بتاريخ متصل
 وسلوك متجانس .

لكن لسوءة هذا العصر على
 مواضعات الحياة وأوضاعها ، قد
 بلغت من السعة والعمق حدا جعل
 الشباب - فى أوروبا وأمريكا -
 يكادون يجمعون على العصيان ،
 وانقلب فى أممهم ترتيب الأمور ،
 فبدل أن يسترشدوا بالكبار فى الرقعة
 التى ينضلوها من دنياهم ، أرادوا أن
 يرشدوا الكبار الذين ضلوا مسواء
 السبيل ؛ وإذا لم يكونوا قد ضلوا
 وفقدوا ، فكيف نفس هذه المروعات

التي تشيع فى أرجاء الأرض جميعا ،
 من حروب لا مبرر لها ، ومن نهب
 وسلب تستنزف بهما ثروات شعوب
 مغلوبة لصالح شعوب غالبية ، ومن
 استعباد وذل يفرسهما فريق من
 الناس على فريق ، بسبب اختلاف
 بين الفريقين فى لون الجلد أو فى
 اتجاه الفكر والمقيدة ، ومن جوع
 وعرى ومرضى فتك بملايين البشر ،
 فى الوقت الذى تتفق فيه ملايين
 الجنبات فى قبلة لأريد بها القتل على
 نطاق واسع ، أو فى صاروخ أريد به
 التجسس والتلصص ؟ !

نعم ، لقد وقف الشباب سائل
 نفسه : ماذا يكون معنى الحياة وذلك
 فى حال الكبار المسكين بأزمة الأمور ؟
 إذن لايد من ثورة عليهم ولا يد من
 عصيان ، ولكن كيف ؟ هذا هو
 السؤال ! هنا تستطيع أن توجز
 الاجابة فى شقين ، فلما أن يجرى
 العصيان عن طريق العنف وأما أن
 يجرى عن طريق السلبية والانسحاب ؛
 أما طريق العنف اخلت به جماعات
 الشباب منذ حين ، وكان هؤلاء
 الشباب متذلل يطلقون على أنفسهم
 أسماء مختلفة باختلاف المكان
 وباختلاف الفريق ، وهنا رأينا من
 كانوا يسمون « بالهوشيين » فى
 أمريكا ، ومن كانوا يسمون
 « بالفاشيين » فى إنجلترا .

ويظهر أن طريق العنف لم يؤد بهم
 الى ما كانوا يتوقمونه ، فمالوا - فى
 أمريكا بصفة خاصة - الى السلبية ،

لكن هذه السلبية اخلت بينهم
 صورتين تتابعتا واحدة فى اثر أخرى؛
 الأولى هى السلبية من طريق المقابر
 المخدرة ، والثانية هى السلبية عن
 طريق مسولية جديدة أظهرها فى
 الهند وأشاعها فى العالم رجل يسمى
 ماهاريشى - وكلتسا السلبيتين
 تستهدف أن يدخل الفرد الى غيبة
 نفسه ليعرفها على حقيقتها ، وعندئذ
 سبرى ما يوجب الأخوة بين البشر ؛
 كلتاها تدور على محور السقراطى
 القديم : أيها الإنسان ، اعرف
 نفسك ؛ وقد أطلق أنصار السلبية
 الأولى - سلبية المخدرات - على
 أنفسهم اسم « المتسائدين » هيب
 وهى مأخوذة من كلمة الهنالك التى
 يتسدى بها فى الملاعب حين يريد
 الهاتلون تأييد فريق وتشجيعه ؛
 هيب ، هب وأظنها على صلة قديمة
 بالكلمة المصرية « هب » فى قولنا
 « هيبلا هب » فكأنما هؤلاء الشبان
 أرادوا أن يعضوا أيديهم فى ربطة
 واحدة ، هى ربطة الانسحاب من
 مجتمع فسدت قيادته ؛ وقد اتخذ
 هؤلاء « المتسائدون » المخدرون شعار
 لهم هذه العبارة : « لتوسع من افق
 الوعى فى شعوبنا » ولعلمهم يقصدون
 بذلك أن يزيّدوا من مدى الرؤية
 بحيث يرون الآخرين كما يرون
 أنفسهم ، ومن ثم يكون التسامح
 ورجحان النظر .

وبينما دعوة هؤلاء « المتسائدين »
 تشيع بين شباب الجماعات فى أمريكا
 اذا بجماعة جديدة تتيق وتأخذ فى
 الشيوع ، لا تختلف عن سالفاتها فى

— اذن — بنفسه ، يقيم المصالحة
بينه وبينها ، حتى اذا ما استقام
له الأمر ، كما استقام لساير الافراد
على الطريقة نفسها ، كان الحاصل
علما متساويا .

وسبيل الفرد الى مصلحة نفسه
هى — فيما بقول ماهايريشى —
« التأمل » غير انه تأمل من صف
يختلف عن تأملات المتصوفة التقليديين ؟
فهؤلاء كانوا يرمضون الأبواب بينهم
وبين العالم الذى يعيشون فيه ،
ويقطعون الصلات بينهم وبين سائر
الناس ؟ ويشدون رغبات ابدانهم ،
فيحرمون على انفسهم كل للدال
المعيش ، ولا يشبعون من شهوات
الجسد الا بالقليل الذى يكتفى للرئيسين
ان تنفسا ، وللقلب ان ينبض ،
لنفسهم الحياة ؟ واما صاحبنا
ماهايريشى فتأمله من نوع آخر ،
ولذلك يسميه « التأمل المتفالى » ،
وهو تأمل يراد به التمتع بالحياة
لا رفضها ، ولما كان لكل فرد كيانه
الخاص ، كان لكل فرد كذلك
لون خاص من الحياة يتمتع ، وعلى
ذلك فالامر مرهون بأن يكشف كل
امرئ لنفسه من خبيثة نفسه من
طريق التأمل ؟ فالتأمل هنا لا يبنى
هدم طبيعته ، بل يبنى معرفتها على
حقيقتها ليعرف كيف يستجيب لها :
« تهتج بنفسك كما هى كائنسة »
— هكذا ينادى ماهايريشى ؟ ليست
صوفيته هى صوفية الزهد والتعفف
والعناء ، بل هى صوفية النشوة
والرح ، قائلا : ان طبيعة الانسان
التي لم يفسدها التكلف والتصنيع هى
فى المرح النشوان بالحياة ؟ واذا كان
ماهايريشى يريد من الانسان ان
« يتأمل » ذاته ، فلكى يتجه الى
ينابيع نفسه من داخل ، وسيعلم
انها دافقة بالنشوة الحية ، وببدل
يصح للانسان ان يخرج من دخيلة
نفسه الى العالم الخارجى ، فيمارس
تشاطره العادى فى ميدان عمله ، لكنه
سيمارسه هذه المرة مشغيا نفسه
منتشيا بحياته ، مستقلا بكيانه ،
مقدرا لفرديته ولانسانيته ؟ فالامر

الذى نفص على الناس حياتهم
بالحروب : باردة احيانا وساخنة
احيانا ، ومحال ان يتغير هذا الوضع
العام ، ما لم يتغير الافراد ، اذ
كيف يمكن للغاية ان تكون خضراء فى
عومها اذا لم تكن الشجرات الفردية
خضراء شجرة شجرة ؟ وعلى هذا
القياس لا يتاح للعالم فى مجموعه
سلام حقيقى ما لم يبدأ الفرد
بنفسه فيسالم نفسه أولا ؟ ان الفرد
الآن فى حالة من الصراع مع نفسه ،
تتنازع اهداف متضاربة ، فليبدأ

الهدف — وهو الاحتجاج بالسلبية —
بل يختلف فى الوسيلة ؟ فمن ذا الذى
لا يأخذه التلقى من نفسه ومن غيره
حين يجد ان وسيلته الى هدفه هى
المخدرات ؟ ا واما هذه الشبهة
الجديدة فاماها هو الزاهد الهندى
« ماهايريشى » الذى حصل على
بكالوريوس الجامعة فى علم الطبيعة ،
لكن مع ذلك انساق مع فطرته ،
فقام بدعوهه هذه ؟ فما هى دعوه ؟
يقول ماهايريشى : انه يرى العالم
قد كثر فيه الشد والجذب الى الحد



هنا - كما يقول - شبهه بأن تذهب الى مصرفك لتطلب شيئا من المال المدخر هناك ، لا لتقف عنده ، بل لتخرج به الى ميدان الحياة العملية فتعيش به ميسرا افضل ؟ فاذا كانت عملية التأمل انسحابيا في ظاهرها فهي انسحاب مؤقت ، تزود به زادا نمود به الى الدنيا ارفع سلاحا واثوي شخصية .

اليوم أن يرتحل في اتحاد الدنيا خلال عشرة اعوام - تنتهي بنهاية هذا العام ١٩٦٨ - يعود بمدحا الى مقره الاول عند سفوح الهملايا راضيا عن نفسه مؤديا رسالته .

ان الانسان في حياته الواعية المتعادية ، يرى ويسمع ويشم ويلمس ويلدوق ، فيعرف عن طريق هذه

هؤلاء وبين ماهاريشي هو أن هؤلاء المتصوفة كانوا يلجأون في كشف الالات الى « التركيز » تركيز الانتباه حتى لا ينساب ولا ينشبت ، وأما ماهاريشي فهو على عكس ذلك ينادى بأن يترك التأمل نفسه على سجيته لتتصاحب انسيابا حرا ؛ فها على التأمل الا ان يجلس جلسة مسترخية لا تؤثر فيها ولا انتباه ،



ماهاريشي بين تلاميذه

ويرى ماهاريشي من نفسه ليقول انه أخذ طريقته في التأمل عن شيخ له كان اسمه (داف) - مات سنة ١٩٥٢ - وأراد بعد موت شيخه أن يطوف أرجاء الهند ليلبثها الى من يستمع اليه من المريدين ، حتى اذا ما بلغ من تطوافه مدينة مدراس سنة ١٩٥٨ ، تكونت عنده فكرة بث العالم كله عن طريق أسلوبه في التأمل ؛ وصمم منذ ذلك

التي حوله ، لكنه لا يكتفى بهذه الأطراف المتناثرة ، بل يكثف بعد ذلك على « التفكير » ليستخرج من هذه المحوسبات « افكارا » ، فلماذا تقف عند هذه الاخطار العقلية كأننا هي النهاية ؟ لماذا لا نقوس وراء الأفكار ذاتها لنمس جذور الالات في أعماقها ؟ كان هذا ما يقوله المتصوفة التقليديون جميعا ، لكن الفرق بين

شخصا ببصيرته الى الداخل - داخل نفسه - لم يترك الخواطر تتداهى تدهايا حرا ؛ وان ذلك في حشد ذاته قليل بأن يحدث تحولات في الجسم ، فحركات القلب تهدأ وتبطيء ، وحركة التنفس تتراخي ويتباطئ الشهيق عن الزفير ، وبذلك يستجم البسطن استجماما يمكنه من شحنه بشحنة جديدة من الطاقة ؛ والأمر هنا شبهه



ماهاريشى مع مجموعة
من مرديه في لحظات
صفاء ونشوة .

عنده « التسامح » ليكونوا بدورهم
دعاة لها .

والامر كله في صميمه خفيق من
الشباب الأمريكى بحياته ، لقد
ارتفعت في حيلانه تلك وسائل
.تقنيات (التكنولوجيا) كما سادت
-واخر المدونات والاعتداء ، ففسح
وريش ، حتى لتراء يندفع كالقطيع
وراء كل دعوة تبشر بأمل ؛ فاذا دعا
الداعي ! الى عقار التخدير ، اذحم
للقائه ، لعلهم يجدون أنفسهم
الناثية ، على ان ثمة فرقا تبيها
بين دعوة التخدير املا في الانسحاب
ودعوة التأمل املا في حياة نشوئة
وهو ان الدعوة الاولى تنادى بالافراد
ان يحطوا المجتمع على من فيه ،
واما الدعوة الثانية فتنادى بالافراد
ان يصلحوا القطب لتليقوا مجتمعها
جديدا يرتد فيه الانسان الى
انسانيته ذات الفطرة السليمة .

د ن م

بمن يشد القوس الى الوراء ليملاء
بالطاقة فينتطلق ابعد مرمى واشد
وقما ؛ فاذا كانت توترات الحياة
العملية وارهاقها وضغطها على انفسنا
تحد من كفاياتنا وتهد من قواها ، فعملية
التأمل المسترخية هي بمثابة الراحة
الشاملة التي ترد الانسان منهوكة وقد
استرد عافيته البدنية والنفسية على
السواء .

انه اذا كانت النشوة التي تأتيك
من تخدير العقاقير مؤدية بك الى
الخلط والخلط ؛ فان النشوة التي
تأتيك عن حالة « التأمل المتعالى »
تعود بك الى الصفاء وجليه النفس ،
ان هذه الاخرة نشوة روحانية كذلك
الى جانب كونها نشوة للبدن ؛ فلئن
كانت العقاقير المخدرة تقلص الفكر
وتضيق افق الوعى ، « فالتسامح
المتعالى » يمد من مجال الفكر ويوسع
افق الوعى ، وذلك لان التسامح كما
يمارسه ويشرح به ماهاريشى ، من
شأنه ان يخلق تكاملا في الانسان بين
وجوده وفكره وصله ، لتكون المحصلة
حياة متكاملة مترنة فاعلة قادرة .

وقد اختار ماهاريشى ان يخصص
جزوا كبيرا من رحلته الى أمريكا ،
وهنا أقبل عليه الشباب الأمريكى
المشتت الجران ، اقبالا مذهلا ؛ ولكي
يكون للمطبعة قوتوسها ، طلب الأستاذ
من المريدين ان يحمل كل منهم لعمرة
من ثمار النافكة ، وست زهرات ،
ومندبلا ابيض ، ثم ينتظر دوره للقاء ،
فيقال انك تلعب اليوم الى جامعة
لوس انجلس - مثلا - فترى صفوف
الطلاب تنتظر دورها ، وقد حمل كل
منهم ما طلب منهم الأستاذ ان يحملوه ،
فاذا ما حل الدور ، مكك المريدين
حفرة الأستاذ ربيع ساعة ، هي في
نظره كافية لتلقين المريدين الاسلوب



(فيكتور كوزان) V. Cousin . كان أول من اعتبرها مدرسة وأسلوبا خاصا في الفلسفة لها ما يميزها عن بقية المدارس الأخرى ، وذلك في القرن التاسع عشر . ثم انتقلت الانتقائية إلى ميدان علم النفس والطب النفسي ، وهو ما نود التفرغ له في مقالنا هذا .

ولما كانت الانتقائية تستمد أصولها من غيرها، وتمتد جذورها إلى تربة ليست لها ، فهي لا شك أحدث عمرا وأقصر زمنا في ميدان علوم النفس والأمراض العقلية . لكنها لم تنتظر طويلا بعد ظهور النظريات العقلية والنفسية بل أصبح وجودها ضروريا لازالة الغموض الذي كان يكتنف تلك النظريات . وقد تسابقت النظريات السيكولوجية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين - ولا تزال - كما تحاول البرهنة على أنها هي النظرية الصحيحة ، وتبارت فيما بينها لتفسر الأمراض النفسية . فتقدمت النظرية التحليلية النفسية بفروعها الثلاثة : سيكولوجية الأعمى ل فرويد : والسيكولوجية الفردية لآدلر ، والتحليلية ليونج . . من جهة ، والنظرية السلوكية القديمة لآوتسون وبافالوف ، والساكوية الحديثة لجموعة من العلماء (هل وسكينر وميلر) . . ، ونظريات الحشائات ، والنظرية الغائية لكندولج ، والاستمطائية . . من الجهات الأخرى . . ، ونظريات فسلجية عضوية تهتم بما يطرأ على الجسم وافرأاته الصماء أو وجود مواد غريبة في دمه . . ، ونظريات التكوين والوراثة التي لا تحيد عن وجود عامل الوراثة وبناء الشخصية في سلوك الإنسان ، ثم النظريات الاجتماعية والانتولوجية التي تدرس سلوك الإنسان في إطار ثقافته وبيئته وجماعته . . الخ . ولكل نظرية ومدرسة منطقها وأدلتها وحججها في إثبات صحة ادعائها . والحق يقال أن الرواد في تلك المدارس وتلاميذهم كانوا - ولا يزالون - جابرة فكر وعلم ، يبحثون وينقبون ويستكشفون غوامض السلوك الإنساني . وهم في طريقهم مندفعون . . وفي تنقيحهم جادون . . وإلى نظرتهم الواحدة متحمسون ، لا شيء يقلعهم عن منهجهم ولا شيء يجديهم للاتفات نحو الآراء والاتجاهات الأخرى . . فإذا ما التفتوا ، سرعان ما ارتدوا إلى ما هم عليه . .

ظهور الانتقائية

على أن علماء آخرين ومدرسين وطلاب علم النفس لابد أن يدرسوا كل النظريات ويتحققوا من كل الاتجاهات بحكم تلمذتهم أو بحكم تدريسيهم للموضوع أو بحكم اضطارهم إلى معالجة المريض

الانتقائية فردية علم النفس

دكتور فخري الديب

« الانتقائية » Eclecticism ليست مدرسة واضحة المعالم ، وليست نظرية محدودة الافتراضات والمناهج . . ، وليست فلسفة خاصة ذات نهج واتجاه . لكنها مع ذلك نتاج المدارس والنظريات والفلسفات الأخرى . . ، وقد نجد فيها كل المدارس والنظريات ، أو معظمها ، أو نمثر على بعض منها فقط . ولعل من صفاتها انعدام صفاتها الخاصة والمناهج الخاص والنظرية الخاصة . فهي بهذه السلبات الثلاثة قد اكتسبت صفة إيجابية شجعت الكثير على اعتبارها مدرسة أو فلسفة مستقلة . . ، وهي تلك المطاطية وقابلية الاتساع والاتواء اكتسبت أنصارها من علماء ومدرسين .

وقد كلفت الانتقائية مصاحبة للفلسفة واللاهوت في تاريخهما الطويل . ولعل (شيشرون) كان أول الانتقائيين . . ، ولعل الفيلسوف الفرنسي

بشئ الوسائل التيسرة .. ، هؤلاء جميعا يجدون أن من واجهم اتخاذ موقف معتدل أو تبني نظرية عامة شاملة تحتضن كل أو معظم أو بعض تلك النظريات . والنظرة الشاملة تقتضى إيجاد علاقات وصل بين واحدة وأخرى .. ونقاط التقاء وتجانس . ولما كان في كل تلك النظريات أدلة ووجهات نظر سليمة ومعقولة .. ، فإن من الممكن - افتراضا - إيجاد نقاط الالتقاء واكتشاف الحلقات المفقودة في السلسلة الكبيرة ، ثم التوصل إلى الحلم الأكبر .. إلى « النظرية الكاملة

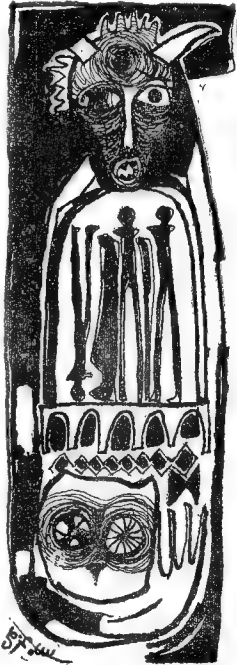
المكتفية » لعلم النفس والطب النفساني . غير أن مهمة الجمع بين المدارس ليست هينة ، والمثور على الحلقات المفقودة ليس سيرا إذا ما عرفنا أن في كل مدرسة حلقات متعددة مفقودة وفراغات شاسعة تكاد تنبئ المتتبع أن ما لا نعرفه اعظم بكثير مما نعرفه .

فمدرسة فرويد ناقصة ، وكذا مدرسة ادلر ويونج .. وكذا الاكتشافات الكيماوية والمضوية والهورمونية ضئيلة .. بالإضافة إلى الثغرات في النظريات السلوكية والتعليمية الحديثة . غير أن تلك المعينات والقوامض لم تثن العلماء والمدرسين عن محاولة الربط بين المدارس من أجل التوصل إلى نظرية عامة جامعة تستند على الجميع . وقد دعت تلك المحاولات بالانتقائية أو الاقتطافية . وقد يصح بهذا الاصطلاح على قسم من تلك المحاولات لما فيها من مجرد التجميع : تجميع الفقرات المتفرقة أو رص الآراء المتقاربة أو تكبيل اتجاه مع اتجاه . أما عملية الربط السببي أو المنطقي والكشف عن مكان الالتقاء والتوافق بين المدارس المختلفة ، فمن الأصح أن نطلق عليها الاصطلاح والافوق وهو « المدرسة التوفيقية » Syncretism لما فيها من محاولات مزجية عميقة ، ولأنها لا تجمع بل تصهر الاتجاهات المتباينة أو تسد الفراغات وتزيل التساؤلات . على أننا سنستمر في إطلاق الانتقائية على جميع تلك المحاولات مثلما نستمع المراجع الأخرى على نفس التسمية .

فالو سلمنا بوجود (الأنا الأعلى) الوهمي عند فرويد ، وهو جزء افتراضي من شخصية الإنسان ، فما هي ماهيته ؟ وأين يرقد في الجسم أو العقل ؟ . وإذا أردنا تعيين مواقع بقية أجزاء الشخصية ، إلا يستوجب منا دراسة فلسفية وآلية المخ .. لا يقتضينا دراسة العمليات الكيماوية الحيسوية في الخلايا العصبية .. أو يقتضى الرجوع إلى النظريات الميتافيزيقية والمالية والوجودية ؟ ..

ولو سلمنا بأن الإنسان يتعام بالتكرار والتجربة كما يقول بافاوف وواتسون .. ، وإذا كانت التجربة هي المحور الفعال في تشيير السلوك .. ، اليس في هذا ما ينطبق على ادعاء فرويد بأن التجارب الطفلية الأولى هي ذات المفعول الحساس في تشيير نفسية الإنسان في المستقبل ؟ ..

ولو سلمنا بأن الفكر يمكن أن يكون آتيسا وأعبا منفعلا ، ويمكن أن يكون باطنا لا واعيسا أو لاشعوريا كما تدل على ذلك أحلامنا في منامنا



وقد ينجح رد الفعل في الظفر بالسلامة - بالراحة والتكيف للمحيط ، وهذا دليل الصحة العقلية .
أما الفشل في التكيف فمعناه المرض النفسي .
 وكل مرض نفسي أو عقلي ، وحتى الجنون المعروف بالفصام ما هو إلا « رد فعل » مرضي من الإنسان السايكوبولوجي تجاه الظفـر سـروف . ولذلك يستوجب على الطبيب النفسي أن يلم بالعلوم الكيماوية والبيولوجية والفلسفية والاجتماعية والتشريحية والأندروبولوجية لكي يعرف ما حدث في رد الفعل ذلك . وما علينا ، بل لا يحق لنا إلا أن نطلق على أي مرض نفسي إلا برد الفعل - العصبي أو الحصري أو التخوفي أو الاكتئابي أو الفصامي . ولقد استطاع أدولف ماير بليونته وسعة أفق أن يبرز تركيبا جميلا وأن يحدد أطارا جدابا يضم في داخله معظم النظريات والمدارس المتنافرة والمتباعدة . من كريشمر ونظريته في البنية والتركيب الجسمي إلى فرويد فادلر فيونج فالوراثية فالكيميا الحيوية . . كلها وجدت أبا رحيما وأما عطفة في مدرسة أدولف ماير الذي يضمها جميعا ويحترمها ويطورها . **وقد تولى ماير في سنة ١٩٥٠ ونشرت أعماله وأبحاثه في أربع مجلدات خلال سني (٥٠ - ١٩٥٢) .** ويتبع (نوز) خطوات أستاذه في أمريكا الآن .

وفي انكثرة ، وسيرا على التقليد الرزين والتطور المتاني والقرارات غير المعجولة في ميادين العلم والفكر ، ساد اتجاه توافقي متحفظ تجاه مختلف مدارس علم النفس . ويستدل على ذلك من إحصائية بين أسئلة الأمراض العقلية في جامعات انكثرة وسكوتلندة . (**فهن بين ١٧ أستاذًا يوجد اثنا عشر فقط من أتباع مدرسة فرويد** ، أما البقية فهم انقباضيون يؤمنون برسالة التدريس والبحث الواسع الأفق وتشجيع الطالب على البحث العلمي والإحصاء والدراسة المقارنة وتذكيره دوماً بأن « الضرب على الحديد البارد ليس كاضرب على الحديد الحار » . أي أن الظروف وحدها لا تقرر أنتائج والسلوك بل هناك الحديد أو المادة أو الجيلة البشرية التي تشتمل على الوراثة والتركيب العضوي والاستعداد والقابلية على المطاوعة أو المقاومة أو الانهيار . وبذلك تيسر الأبحاث النفسية والفسيولوجية والكيماوية والتشريحية والاجتماعية والوراثية والانسانية جنباً إلى جنب ككل لا يتجزأ يرمي إلى تكوين مفهوم واسع عن المرض العقلي مع التقيد بالأسول السريبرية للتشخيص والتصنيف . ولعل المدرسة الانكليزية أخذت كشراً عن مدرسة أدولف ماير وحاولت أن تتلافى نواقصها . فهي لم تستخدم

أو ذكرباننا المنسية القديمة التي تطفو فجأة إلى الوعي كما هي . . ، إذا سلمنا بكل ذلك - ويجب أن نفعل - فإين كانت تلك الذكريات مخزونة من دماغنا ؟ هناك مخزن خاص في جزء لا شعوري من المخ ؟ . . ومن يتحكم فيه . . ومن يأمره أن يستخرج ما في زواياه من ذكريات وتجارب ؟ . كل ذلك يستدعي دراسة المخ وأجزائه ونشاطه الاكتروني والكيمائي . فالشمول والوصول إلى الحقيقة استغفر بعض العلماء لتجميع القوى والآراء المألومة ، وهكذا ظهرت الانتقالية أو التوفيقية . .

المدارس التوفيقية المعاصرة :

يجب أن نسلم أن المدارس التي تنطلق عليها كلمة « توفيقية » قليلة جداً وذلك للصعوبات المذكورة آنفاً ولبلون الشاسع بين مختلف المدارس الأخرى . ولعل التوفيقية تنحصر في مدرستين كبيرتين : **المدرسة الأمريكية (السايكوبولوجية) لأدولف ماير ، والمدرسة الانكليزية المتعمدة الأبعاد . .**

فانظره الواسعة التوفيقية نجدها في مدرسة أدولف ماير الأمريكية المدعوة (النفس - عضوية) Psycho-biological . وأدولف ماير أحد أصنام الفكر النفسي والعقلي ، ولد في زوريخ سنة ١٨٦٦ ودرس هناك إلى أن تخصص في الأمراض العقلية ، ومن ثم انتقل إلى الولايات المتحدة حيث عمل في عدة مراكز للبحوث والمستشفيات إلى أن استقر به المقام كأستاذ للأمراض العقلية في جامعة جونز هوبكنز . وقد كان ماير ذا أفق واسع وفكر ناقب حفزه إلى اتخاذ موقف عادل وشامل وخرج بذلك النظرية التي كان لها الأثر العميق والدائم على الطب النفسي في أمريكا وانكثرة والصالح أجمع . والمدرسة السايكرو - بيولوجية تمزج بين الإنسان (المضي) وتاريخه البيولوجي وبين الإنسان (النفسي) . **والنفس والجسم يمتزجان في هذه المدرسة كوحدة نفس - جسمية تمثل الإنسان الحي الفاعل المفكر .** وتتفاعل هذه الوحدة مع المحيط ، ومن تفاعلها ينتج السلوك . والسلوك الحاصل ما هو إلا محاولة لتأمين وضمان التكيف مع ظروف الحياة . وردود الفعل التي تقوم بها الوحدة السايكوبولوجية هي ردود أفعال شاملة تنضج الجسم بافرزاته وهرموناته وأجهزته ، وتنضج النفس ، وتنضج المخ وخلاياه ، وتنضج تاريخه الطويل وورائته .

الانكليزية رائدة الانتقائية في علم النفس الحديث
الآن .

الانتقائية بأشكالها الأخرى :

والانتقائية - كعملية تجميع وتطوير وسد
التواقص - تجدها عند أتباع المدرسة الواحدة
المعينة أكثر منها تجميعا لعدة مدراس في نظرة
واحدة ، ولعل الانتقائية هي الاتجاه الغالب على
علم النفس الآن ، لأن التوفيقية كعملية صهر
وبناء جديد نادرة - على الأقل في أيامنا هذه
كما أسلفنا القول . أما الانتقائية فنجدها بين علماء
النفس الذين انتموا إلى مدرسة معينة وآمنوا
بها ثم طوروها واقتطفوا منها ما يؤائم اتجاه
تفكيرهم واجتهادهم ، ثم أضافوا عليها من عندهم .

فمن أتباع مدرسة فرويد نجد الكثيرين
لا يعتقدون أن السلوك والانجاهات والعصاب
تنبع من الجنس ولا شيء غير الجنس . (ليلى)
مثلا يأتي بعامل الأمومة الفاضلة عن حدها .
و (كامرون) يأتي بعامل الوحدة وتأثيره على
ظهور المرض العقلي أثناء الشيخوخة . و (ديكر)
يأتي بجذور الخوف الطفلي العميق كسبب مهم
للمرض العقلي ، وهذا الخوف الطفلي يمكن أن
ينطبق على « عقدة الخصاء » الفرويدية أو على
« التفاهة » الادلرية أو على « التقدم في مرحلة
أخرى » اليونجية . و (ستي) يوسع معنى
الأمومة أكثر من فرويد وتأثير الحرمان منها على
الانسان . كما انه يستبدل « الحب والعطف »
من جهة و « الكره » الناتج من الحرمان من جهة
أخرى .. يستبدلها ب « الحب والكره »
الفرويدى . وألمالة النفسانية (كارين هورنى)
تتعطف كثيرا بالنظرية الفرويدية وتختار في
انعطافها ما يؤائم أبحاثها . فهي لا تربط نمو
الأنثى بعقدة الخصاء كما يعتقد فرويد ،
بل تربطها بالقلق . وهي تعتقد أن القلق الأنثوى
يرقد في عضو الأنثى التناسلى . وهي تنفى وجود
بعض الأدوار التطورية في نضوج الصبيان كطور
التضبيب - الذى ذكره فرويد أو هي على الأقل
تقلل من خطورته . وهي تنفى اعتبار (الماسوشية)
في الإناث غريزة أولية وتنفى اعتبار (السادية)
في الذكور غريزة أولية أيضا .. لكنها تعسزو
الماسوشية الظاهرة لدى المرأة إلى مفعول
الحضارة التى كهمت وخفقت التبعير الجنسى لدى
الأنثى واضطرتها لتحديد النسل وجعلتها عالة
اقتصادية وعلى مستوى اجتماعى أدنى من الرجل .
كذلك أكدت أهمية حرمان الكثير من النساء من
الحياة الزوجية وبقائهن عانسات . وتقلل هورنى
من خطورة المشاكل والشدائد النفسية الشخصية

اصطلاح « رد الفعل » ، كما انها انتقدت المدرسة
السايبكوبولوجية على اتساعها الذى أفقدها
حدودها ومعالمها المميزة وعلى مرونتها التى أحوالت
التشخيص والتصنيف السريعى مبهما ومائما ،
وعلى تشييطها الضمنى للبحث والاستقصاء لأنها
اعتبرت كل انسان وحدة خاصة وعالما قائما بذاته
مما يذهل ويحير الباحث الذى يهيمه إيجاد
العلاقات والصفات والعوامل المشتركة بين البشر .
وهكذا أطلقت المدرسة الانكليزية على معالجاتها
ونظرتها للأمراض العقلية ب « **الاتجاه المتعدد**
الأبعاد » Multidimensional وشرحت اتجاهها
الانتقائى ذلك فى أوسع كتاب انكليزى فى الطب
النفسانى تأليف (ماير - كروس ، وسليتر) .

والحقيقة أن تعدد العوامل والأبعاد أصبح
نهجا واضحا في دراسة الشخصية . ويستدل منذ
أوائل النصف الثانى من القرن الحالى أن نظرية
الشخصية وإبعادها التى بدأها (آيزنك وفلمنج
وفيرنون) أخذت فى الاتساع والرسوخ . فهي
قبل كل شيء تأخذ الافتراضات والنظريات ،
وتجرى عليها تجاربها العلمية المختبرية وتؤكدها
ثم تضيفها إلى سابقاتها . ويكاد يرتفع بنيان
نظرية إبعاد الشخصية في أطراد ويكسد البراهين
الجديدة وأحدا تلو الآخر . أما العمود الفقري
للنظرية فيجمع بين نظرية يونج في الطبغ الانطوائى
والانبساطى كبعدين في خط واحد : وبين
العصاب والاستواء كبعدين آخرين في خط آخر
عمودى على الأول (التخطيط أدناه) فينتج عن



ذلك أربع محاور للشخصية تتخللها محاور كثيرة
لتنطبق على نظريات بافلوف وهسل وسكينر
التعليمية السلوكية . ومن هذه المحاور أو الأبعاد
يمكن تفسير شتى الاختلافات الأخرى في الطباع
والسلوك والأمراض النفسية لتجد لها بين تلك
الأبعاد مكانا ملائما . ويمكننا القول بأن المدرسة

قسم الحركية الى بطيئة وسريعة وعنفية . . ، ثم (رانك) الذى قسم الطباع الى اعتسالى واجرامى وفنى وعصابى . . ، ثم (ليفى) الذى قسم الطباع حسب درجة امتزاج عوامل الشعور والذكاء والإرادة . . ، ثم (ميومان) الذى قسم الإرادة بدوره الى قوية وضعيفة ، وثنية أو دائمية ، ضيقة أو واسعة ، آتية أو متأخرة .

الانتقائية المشوشة :

لاحظنا مدى التشوش فى نظريات الطباع . . ، ولا يزال بعض المتطغين يجمع شتات النظريات قبل أن يوحدها ويصوغها فى ايدولوجية متناسقة . وقد نجد مثل هذا الانتقاء فى **فقرات الكتب المقررة للكتيات** ، ومن هنا ينشأ الالتباس على التلميذ والتتبع . **واو اكتفت تلك الكتب بسرد المدارس الأولى كما هى على حدة ، ولو أشارت فى الوقت المناسب الى أصول النظرية المصولة عليها فى الشرح لزال كثير من الغموض .** ولنضرب مثالا على ذلك ما فعله (تانسلى) من مزجه بين يونج وفرويد وشتان بين الاتجاهين ، وما فعله (هاردينج) من مزجه بين يونج وادلر (اما (جراهام هاو) فيتبع فرويد ويستعمل اصطلاحات ادلر ويقتطف من يونج الى حدود العقيدة بوجود الاتجاه السلالى فى كل فرد وفى وجود الأفكار البدائية كالسحر والخطيئة والخوف والشعور بالقوة والاحساس بالفتن . وكل هذه المشاعر البدائية تتجمع فى « خيال الأب » . ومن ثم يطرأ على تلك الصورة الأيوية انقسام الى شطرين : الأول مسئول عن الاتجاه الدنى والنظرة الى الرب والى الشيطان . . ، والثانى مسئول عن الاتجاه والنظرة الى الدولة والقانون .

بهذا الأسلوب اكتسبت بعض المواضيع النفسية عبءة اضافات عشوائية أو ملحقات شخصية ، فتضخمت دون وضوح وإنسجام كما حدث لمواضيع « غريزة القطيع » و « العاطفة والانفعال » و « العقدة النفسية » ومواضيع الكبت والوحي والالهام . . الخ الخ . وأصبح لكل من تلك المواضيع عدة معانى وعدة تعاريف . . ورجعنا بحمل هو أثقل من التشويش والالتباس . . ان التوفيقية الحققة والتطويرية المثابرة يمكن أن تؤدى بالفكر النفسانى يوما ما الى تلك « النظرية الكاملة المكتفية » .

فخرى الدباغ

الوصل - الجمهورية العراقية

فى أحداث القلق والعصاب والقت العبد على المحيط والثقافة التى تقوب السلوك البشرى . فالعصاب الذى نصاب به وان بدا نابعا من معضلة شخصية ، فان الاشكال الشخصى نابع من الثقافة والجمع .

اما ابنة فرويد (أنه فرويد) فتروح الى أبعد مما راح اليه والدها . . ، فتقسم القلق الى أنواع : قلق الأنا الأعلى فى البالغين . . وقلق الأنا . . وقلق الفرائز . . ويدعو (مورج) الى اتخاذ عام الأمراض العقلية موقفين بدلا من واحد : الأول هو إيجاد معنى المرض العقلى ، والثانى معرفة أسبابه . اما البحث عن المسببات فقط فهو تحديد لا مبرر له . وهو بذلك يمزج بين فرويد الميتافيزيقى وشيرنجتون الفلسفى وبافلو وپانش . أما (برنهورن) فهو يخالف مدرسة التحاليل النفسية فى اصرارها على اتخاذ العلاج موقفا سلبيا حياديا من المريض ، ويريد منه أن يكون ممثلا للقانون العلوى ، أى أن تكون له « وجهة نظر » فى الحياة . . وان يكون خلوفا ملهما ، يجمع بين معارف النفس والدين وعلم الاحياء ، وان يكون دليلا ورائدا للمريض .

ونظرة برنهورن العلاجية هى مثال للانتقائية فى العلاج النفسانى . ونحن نجد فى عيادات التحليل النفسى الآن مختلف الوسائل العلاجية من : الانتقاء الحازم . . الى الانتقاء اللين . . الى الإيحاء . . الى التحليل السطحي . . الى العميق . . الى التنويم بالعقاقير والإيحاء . . الى التنويم المغناطيسى . . ولاقتطافية فى الصلاح النفسانى مبرراتها ، لأن العلاج يريد أن يدخل الراحة والسعادة الى النفس ، ويرمى الى التخفيف من التوتر والتهوين من الاحتكاك الشديد مع الغير او مع الذات ، وتحقيق نوع مناسب من التكيف تجاه الظروف . ولعل قول (تردو) هو دستور العلاج النفسانى بحق . فهو يقول :

(العلاج النفسى يشفى المريض أحسنا ، ويساعده كثيرا ويربحه دوما) .

وفى ميدان « **الأمزجة والطباع** » يحار طالب علم النفس فى النظريات والمدارس الخالصة أو الانتقائية . فإز تجاوزنا عن النظريات القديمة لجاليونوس وأبو قراط ، وجئنا الى كريشتمر الذى قسم بنية الإنسان أربعة أنواع ، نجد بعده بونج الذى قسم الطبائع الى الانطوائى والانبساطى . . ، ثم (بالدوين) الذى قسم الطباع الى حركية وحسية ، ثم (بيرز) الذى

جمهورية أفلاطون

دراسة لها



يريدون من النصوص القديمة نفاها وفائدة ، لا مجرد دراسة لتاريخ مضى وفات ، وأشهد أني قد كتبت ذات يوم من أشد انصر هذه الطريقة التي تستهدف « النفع » من دراسة القديم ، حتى لا أذكر أني قد كتبت مرة - أظنها كانت منذ عشرين عاما أو نحو ذلك - أدافع دفاعا حارا عن ضرورة أن يدرس عصرنا تراث الأقدمين بأعين عصرنا لا بأعينهم ، ولا علينا أن يجد عصرنا بعد الدراسة الأفادة من تراث المسوي ، وإن يدهم في أجسادهم ليصرف إلى ما ينفع ويفيد .

لكنني إذ كتبت أقرأ دراسة الدكتور فؤاد زكريا لجمهورية أفلاطون ، وارى قوة حجته في تفهيد آراء كثيرة جدا مما ذهب اليه أفلاطون ، وفي بيان نهايت هذا الأثر الفلسفي « العظيم » - أذا ليس بنظرة المعرفة الرائحة - أحسست بالاشفاق الشديد ، وشعرت كأنني بآراء ناقد يجوس خسائل مبدع الكرنك - مثلا - ويقول : أين لي هذا المعبد مكان القوض للمصلين ؟ وأين المنبر وأين مكان القبة ؟

ولكن ليكن من أمرى ما يكون ، فلقد أتاح الدكتور فؤاد زكريا للدارسين جميعا ، بل ولعامّة المثقفين ، فرصة لم يسبقها مثيل لها ولا ما يشبه المثيل ، إذ قدم لهم كتابين متصاحبين : جمهورية أفلاطون مترجمة أدق الترجمة ، ودراسة لها واضحة أجلى وضوح .

للجمهورية ، قام الدكتور فؤاد زكريا ، وراجعها على النسخ اليوناني الدكتور محمد سليم سالم ، ومما زاد الخير خيرا ، أن صاحب ظهور الترجمة ظهور « دراسة لجمهورية أفلاطون » في كتاب مستقل (١٧٠ صفحة - والجمهورية والدراسة كتابهما من مطبوعات دار الكتاب العربي) فاكملت بهذا عدة الدرس أمام المدارس .

وقد قسرات « الدراسة » فاليها مطبوعة بالطابع الذي ألفتته في كل ما كتبه الدكتور فؤاد زكريا ، من وضوح بلغ حد النصوص ، ومن سلاسة في التدفق ، ومن إحاطة وشمول ولقد اختار الدكتور فؤاد أن يدرس « الجمهورية » من وجهة نظر القرن العشرين ، وعلى ضوء منجزات الحضارة الإنسانية التي تمت حتى يومنا هذا ، ولم ينظر إليها بمنظار الزمن الذي كتبت فيه ، وهي طريقة يؤنها كثيرون ، حين



من رأى الفيلسوف المعاصر « وينتيد » أن تاريخ الفلسفة منذ أيام اليونان ، وإلى يومنا هذا ، أن هو إلا هوامش شارحة أضيفت إلى افلاطون بمعنى أنه ما من فيلسوف - كالتنا ما كان مذهبه - إلا ويمكن أن نجد جلوره حتى نصلها بذلك التسيع الخياش الفزير : افلاطون ، فلا تستطيع - ما دمت في رحاب الفلسفة - أن تتخلص من قبضته ، فاما أن تستسلم لسلطانه ، واما أن تصالول الكلاله ، وفي كنتا الحالين أنت لعيق به ؟ ولقد سلت ذات يوم : ما هو الكتاب الواحد الذي تنصح الشباب المثقف بقراءته ، فأجبت فسورا : أنه مصابرة « الجمهورية » لا افلاطون .

ولقد كان من حسن الحظ ألا تغفل حركة الترجمة علمنا عن هذا الأثر الفكري النفيس الخالد - كما قد غفلت عن آثار نفسية خالدة ، متشغلة بنقل التواهب في كتبه من الإحيان - فترجمت الجمهورية لأول مرة منذ بلع عشرات من السنين ، بقلم رضا خيأت ، لم عريها تلخيصا منذ عهد قريب الأستاذ مظهر سعيد ، لكننا كنا - نحن دارس الفلسفة - نشعر بشيء من اللقن أزاء الترجمة الأولى وأزاء التصريب اللخص ، فالصبرة الأولى تحتوي على كثير من اللقن ، والتصريب اللخص لا يشفى غلة المدارس .

لكن هذه الثغرة قد سدت اليوم ، بترجمة علمية دقيقة

أضواء جديدة على ..

قصية الغرام

محمد محمود

هذه قصية أدبية قديمة ، عرفناها من زمن بعيد ، ولكنها لم تبلغ في أى وقت من الأوقات ما بلغت من الحدة في هذه السنوات الأخيرة وبخاصة في جمهوريتنا العربية المتحدة بعد ما تحررت من سلطان المستعمر ، وأصبح لزاما عليها أن ترسم لنفسها طريقا الى التقدم ، وأن تخطط لمستقبلها بعزم وإرادة لا تعرف الانحراف ولا تنهادر فيه .

ولما كان الأدب بالنسبة الى اللغتين والثقفتين جميعا أقربهم الى الجماهير ، وأكثرهم اتصالا بالناس ، لأن مادته التي يعالج بها موضوعه هي الألفاظ ، كتابة وكلاما ، وكل الناس يتكلمون ، وأكثرهم يقرأون أو على الأقل يستمعون الى ما يلقى اليهم .. لما كان هذا هو مولف الأدب ، كانت القصية أشد مساسا به من أى فنان آخر .

والسؤال الذى نطرحه بهذا الصدد في هذا المقال هو هذا : هل يتحمل الأدب ثمة المشاركة في الحركات السياسية والاجتماعية ، أم هل يعتمد منها ولا يكون مسئولا الا عما يكتب ؟

ولقد تعرضت للإجابة من هذا السؤال كثير من الأدباء المعاصرين ، بوجهات نظر مختلفة ، ومن زاويا متعددة ،

يجب أن نمارس بغير رافة ولا هراوة
ما يعادى الهرق الأساسى للبروليتاريا ويقر
نمولا الإشرaki باتجاهها الثقافى الثورى



هل من حق المثقفين ورجال الفكر والعلم والفنانين أن ينطلقوا بأنكارهم وعلمهم وفنهم الى حيث تنتهى بهم دون قيد أو شرط ؟ هل لهم أن يتحللوا من الالتزام بقواعد الأخلاق وقانون الحكومة وأهداف الدولة ، بحيث لا يتحتم عليهم خدمة هذه الأهداف والنظر الى حاجات المجتمع ؟ أم هل المثقفون والعلماء والمفكرون والفنانون مواطنون كغيرهم من أفراد الشعب أفراد ينتمون الى دولة معينة والى مجتمع بذاته ، مسؤولون امام الدولة وأمام المجتمع عن أداء خدمة وطنية تنفق وصالح الشعب ، كل بقسوة ما أوتي من قدرة وموهبة ؟



ج . أوروديل

انه ليست هناك حقائق أبدية ، وان كل حقيقة ليست سوى أداة من أدوات المعرفة ، وهي خطوة الى الامام والى اهل . العالم الحديث طراز جديد من الرجال يختلف عن غيره من أمة الثقافة في انه يلعب دورا مباشرا في العمل الفعلي الذي يؤدي الى احداث التغيير في العالم ، وهو بهذا يشير الى الوجهة الكامنة لدى الافراد المسالمين . ومن مميزاته الأساسية احساسه بالمسئولية - وهو احساس اشتراكي صادق فيما ارى . انه يشعر بالمسئولية ازاء المادة التي يعالجها ، وازاء العملية الفنية التي يسهم فيها ، وازاء الجماعة التي يعرض امامها قدراته ، وازاء الحزب والطبقة التي لا يعد نفسه فيها اجرا ، بل وحدة من وحدتها الخلافة . . انه جزء من الهيئة العاملة ، وضرورة من ضرورتها ، وقد يكون اهم جزء من اجزائها . انه يوجد ويركز نشاط هذه الهيئة العاملة اثناء عملها . ولا يسمه الا ان يشعر بالمعنى العميق لمسئوليته .

وانني لأجني مدفوعا رفعا عني وبشيء من الحسرة الى ان اواظن بين المهندس والعامل العالم ، وغيرهما من قادتنا في الفكر وحملته الثقافة الى الجماهير ، كالممثل والكاتب مثلا . والجمهور اعرف بهما من غيرهما . وهما يظفران بانتباه المجتمع والحكومة وعظفهما واهتمامهما أكثر مما يظفر

نعرض لبعضها هنا لملها ان تثير لنا الطريق وتكشف لنا عن بعض جوانبه ، فمستطيع نحن أيضا ان نعرض حكما في القضية على ضوء آراء من سبقونا في معالجتها والبت فيها .

جودي . . الملتزم

وأول ما أنقل عنه هنا الكاتب الروسي ماكسيم جودي الذي يقول في كتاب له من « الثقافة والشعب » صدر في عام ١٩٢٩ ان من أروع ما يلمس المرء في الأزمنة الحديثة النمو الثقافي الهائل بين الأفراد والجماهير في الاتحاد السوفيتي « مما يدفعني الى النظر الى الماملين في حقل العلوم وتطبيقاتها باعتبارهم أبطال العصر الحديث . ولست اسير الى القيمة الثقافية الثورية الميقة لما يعملون بشئ - الصور - فليس هنا مجال الحديث عن هذه القيمة - وانما اسير الى العالم والمهندس باعتبار كل منهما نمطا اجتماعيا جديدا .

رجل العلم الحديث طراز حديث ليس فقط لانه يلفظ الرأي القائل بان « العلم للعلم » الذي ينادى به البرجوازيون ، وهو المبدأ الذي يؤمن به الباحثون من « الحقيقة الأبدية » - بل ان العالم الحديث يعرف أيضا

العلماء والتقنيون . ان عمل اساتذة التكنولوجيا والمعلم - ولا اقول عمل الطبيب الذي يرضى صحة الناس ، والمعلم الذي يفتح عيون الأطفال على العالم المحيط بهم - لا يلتقي من الجواز المادى ما يلقاه مشاهير الكتاب ،

وعندى من الدلائل الكثير الذى يستطيع ان اسوقه لى اثبت ان الشعور بالمسئولية الاجتماعية لم يبلغ عند رجال الأدب مبلغه عند غيرهم من أئمة الثقافة . واتى لاستكمال هسل يترك الكاتب مسئوليته ازاء قارئه ، واذا عصبه ، واذا المجتمع ؟ أم هسل يحس بالمسئولية ازاء نقاده فحسب ؟ واتى كثيرا ما الاحتذ ان الاحساس بالمسئولية عند رجال الادب عندنا ضعيف جدا او معدوم يتأتا ازاء المادة التى يماجونها . والاحساس بالفردية اقوى عندهم بكثير منه عند غيرهم من أئمة الثقافة ، ولد يقال ان ذلك من طبيعة معلم . ولست اريد ان التى فى الموضوع حكما نهائيا ، غير انى اود هنا ان اقول ان مفرد المهندس والعالم يعدده نوع التخصص عند كل منهما . وليست بمالم الفلك أو الطبيعة حاجة ماسة الى العلم بالجيولوجيا أو الطب . وليست هناك ضرورة تدعو مهندس القناطر أو القاطرات الى معرفة علم الأجناس أو علم الحيوان - غير ان الكاتب لا غنى له من الآلام - لا أقول بكل شيء - ولكنه بطرف من عمل الفلكي والطبيب والبيولوجي ومصمم الآليات والمهندس وراعى الغنم وغير هؤلاء ، ومن عجب ان بعض كتابنا لا يزال يقول « الفن للفن » ، ويمسغون أديمهم على هذه القاعدة . ومنهم من لا يزال يجادل فى الشكل والمضمون وما بينهما من تناقض ، حتى كان الشكل يمكن بغير مضمون ! ان الدفع المصنوع من الهواء (ولو ان الهواء مادة من المواد) ليس مدفعا تخرج منه الطلقات . كلما زادت أهمية المدلول الاجتماعي للمادة ، زادت حاجة المادة الى شكل ادق وأحكم وأوضح . ولقد آن الآوان لكتابنا ان يتركوا هذه الحقبة .

ما اكثر الكتاب عندنا الذين لا يابهون بأن يكون إنتاج عقولهم وتلاميهم مفهوما - ولو الى درجة ما - من القراء ، ويجدون من النقاد من يقرظهم ويصفهم بالمبتكرة ، ويثنون على جهودهم لانها تسير على القواعد الأدبية المألوفة !

والى هؤلاء اقول : انكم ايها الزملاء تعيشون فى جو غير ليه العمل الجماعى للمجاهير طبيعة الأرض الجغرافية ، فى جو بدا فيه مراع حفيف جرى مع الطبيعة لم يسبق له مثيل فى التاريخ ، فى جو غير وجهة نظر دعاء التحطيم ، امداء الشعوب من عشاق الملكية ، ليصبحون من طبقة اجتماعية خطيرة الى مواطنين عاملين نافرين . ألم يحس الذن بعد الوقت لكم ايها الزملاء ان تغيروا انفسكم فتصبحوا اساتذة مخلصين فى فنكم ، متعاونين متفاهلين مع طبقات الشعب ، التى تعمل من أجل حرية الطبقات العاملة فى جميع الأمم ، ومن أجل سعادتها ؟

هناك وجهة النظر الميتقة ووجهة النظر الصحيحة . عليكم ان تميزوا بين هذه وتلك . الاولى كالملعب المنعفن الطاقى فوق سطح الماء ، يستر ما تحته ويخفيه . والثانية تلى نتيجة للملاحظة الكتاب وموازاته ودراساته لظواهر الحياة المختلفة ، وكلما استمت تجربة الكاتب الاجتماعية ، سما بوجهة نظره ، واتسع افق تفكيره ، وتجلت له العلاقات بين الأشياء ، وما يتم بينها من تفاعل . ولد خلقت لنا الاشتراكية العلمية مستوى فكريا رفيعا ، نستطيع ان نشهد منه الماضي فى وضوح ، وأن ننظر منه الى الطريق الوحيد الى المستقبل وهو الطريق الذى يؤدى بنا من مجال الحاجة والضرورة الى مجال الحرية . ولعل التطور الناجع لعمل (الحرب) الذى أبدعته مبقرة لينين فى السياسة هو انقاع الطبقات العاملة فى جميع الأمم بأن الطريق من مجال الحاجة والضرورة الى مجال الحرية ليس وهما من الأوهام . ولعل آلام الموت التى تعانيتها البرجوازية التى نسميها القياضية ، وبخاصة ذلك الآلام المروع الذى تكابده البرجوازية الألمانية ، يؤكد فى وضوح مطلق ان طريق الطبقات العاملة هو الطريق الصحيح . واضيف الى ذلك ان التاريخ يعمل فى صالحنا بعزم وتصميم وبصورة فعالة .



٢ • جودي

الضخمة التي تنشأ في البحر الأبيض وفي قناة الباطيق ،
والذين لا تجد واحدا منهم على دراية بنتائج الأعمال
الهندسية الجبارة في القوقاز وآسيا الوسطى وسيبيريا ،
ولم يبق أحد منهم بمشروع إنشاء معهد للتجارب الطبية
— أو بوجه عام — استطيع أن أقول أن تقدم التقاسف
الجديدة التي لا تقع في حدود مجال الرؤية عندهم ، والتي
أن عرفوا عنها شيئا فأنما يستخدمونه من الصف — وهو
ما لا يصح أن يكون مصفرا لعلم الأدياء الفنانين — أقول أن
مجال الرؤية عندهم ضيق محدود — وعلى سبيل المثال
هناك بيوت صغيرة تبني الآن خارج موسكو لآلاف العمال
الذين يعملون في إنشاء قناة لولجا موسكو ، ولا أعتقد
أن أحدا من « زملاء القلم » سيولى أدنى اهتمام بهذه
المادة الضرورية للكتابة .

لست أكرر أن بعض أدباءنا الشباب قد أصلدوا في
الفترة الأخيرة كتاب قيمة ، غير أن الموضوعات التي حولت
في هذه الكتب قليلة ، وكثير من الموضوعات تم عرضه بصورة
عاجلة وسطحية مما شوه الحقائق وواقع الأمر .

أين الكتب التي صدرت عن تربية الأطفال مما يفيد منه
الآباء والأمهات ؟ بل أين الكتب التي كتبت للأطفال أنفسهم ،
أن كثيرا من كتابنا لا يعدون هذه الكتب من « الفن
الرفيع » . أين الكتب التي عالجت الحياة الجديدة للفلاح
بعد ما دخل المصنع ، ، وهل هناك صورة واحدة للمرأة
بعد ما تولت بعض شؤون الإدارة ، أو للعامل العام ،
أو المشرع ، أو الفنان ، أو لكثير من الناس الذين ولدوا
في القرى النائية أو الألفة القلرية في المدن ، أو نشأوا
في أكوخ يغير مداخلهم مع البيئات السوداء بسواد ، أو في
شواحي المدن مع الفصوص والتسولين . وذلك بالرغم من
أن كتابنا الذين تعرضوا لهذه الموضوعات معروون في أوروبا
على أنهم من أصعاب المذاهب المتطرفة . ولكنهم مجبورون
في بلادنا أو مهملون .

ما أحسب نظرة زملائي الأدباء ! والسبب في هذا الضيق
الما يرجع إلى النظرة المتيقة إلى الأدب .. لا بد أن يرى
الأدب إلى مستوى الحياة الواقعية ، وهي حياة عظيمة
مجيدة .

أورويل ونزاهة الكاتب

وطى هذا النحو أيضا يكتب جورج أورويل الكاتب
الإنجليزي الحديث ، الذي يرى أن غزو السياسة للأدب
أمر لا مفر منه ، ولا ينبغي للكاتب أن ينظر إلى الحياة
نظرة جمالية مجردة ، بل هو لا يستطيع ذلك أن أراد .
غير أن أورويل يود لو أن الأدب لم يتحيز لحزب من
الأحزاب ، لأن نزاهة الكاتب تحت عليه أن يكون يمتدح
عن التعصب . الأدب ينغمس في السياسة كموطن
لا كتاب ، وليس مبرا عليه أن يفعل بين نشاطه كفرد
موطن ونشاطه ككاتب مفكر .

قوة البروليتاريا

وقد تظنون هذا خطأ من جانبي . كلا . إنما يجب
 علينا أن نرى في وضوح وجلاء نظرات الحق والادراء التي
تطلع علينا من خارج البلاد ، وتهدد أول دولة في تاريخ
البشرية بتبنيها البروليتاريا على قواعد من الاشتراكية
العلمية . يجب أن نتعاطى بغير رافة وبلا هوادة كل ما يعادي
الهدف الأساسي للبروليتاريا ويعرقل نموها الاشتراكي
والتجاهل التفاضلي الثوري . ويجب أن ندرك تماما أن سر
البروليتاريا نحو السلطة في بعض البلدان قد يتعثر ولكنه
إن يتوقف ، ولا يستطيع أية قوة أن تموق تقدمه . إن
طريقتنا في التربية السياسية للجماهير إنما تبشر بالحق ،
الذي لا يستطيع النظام الرأسمالي أن يرد عليه إلا بالسلاح .
ولكن السلاح في أيدي البروليتاريا ..

لا بد لكاتبنا أن يضمنا ما يتكون وجهة النظر التي
تظهر في وضوح كل جرائم الرأسمالية القلدة ، وكل نواياها
السيئة ، وكل جلال العمل البطولي الذي تقوم به
البروليتاريا . ولا يمكن للمرء أن يبلغ وجهة النظر هذه
إلا إذا خلص نفسه من حيالات مهنة الكتابة التي تكللها من
غير وهي منا أحيانا . ولابد لنا من أن ندرك بأننا بفرضونا
لفكرة الأدب للأدب إنما نمس كالتفصيلات التي تعيش على
الطيفة المعاملة ، كالتأليب المظني من الكتاب البرجوازيين ..
هؤلاء الكتاب الذين لم يلم أحد منهم بزيارة الأعمال

خصوم للفاشية ، أعداء للاستعمار ، تنبرا من الطبقة ،
ومن المنصرية ، وفي ذلك .

يبد أن التمسك للرأي لا يتفق وحرية الأدب ونزاهته .
فماذا يصنع الأديب ، هل يبتعد يتأنا من ميدان السياسة ؟
كلا ، أتى لست من القائلين بذلك ، بل أن الفكر لا يستطيع
ذلك أن أراد . وإنما أريد أن أقول أننا يجب أن نميز
تميزا واضحا بين ولاننا الأدبي وولاننا السياسي ، ويجب
أن نترك أن الرغبة في القيام بعمل معين قد يكون كريها
ولكنه لازم ضروري لا يني التزام الأخذ بالمعتقدات التي
تلازم عادة مثل هذا العمل . والكاتب حينما يشتغل
بالسياسة إنما يفصل ذلك كموطن ، وكأنسان ،
لا « ككاتب » . ولست أومن أن من حق الكاتب أن يتغلى
من العمل السياسي مهما يكن وضعا ، لمجرد احساسه
بذلك . فلهيه كفيه أن يجاهد وأن يكافح في أمس الظروف ،
وأن يدلي بصوته في الانتخابات ، ويرشح نفسه للتمثيل
السياسي ، ويقوم بالدعاية ، بل وأن يشتبك في الحرب
الأهلية أن دعا إلى ذلك داع . بمسئل هذا ، ويؤدي
الخدمة ، ولكنه يأبى أن يكتب لحرب من الأحزاب . ويجب
أن يتضح في ذهنه أن الكاتب شيء آخر غير هذا . لقد
يتعاون مع حزبه في العمل ، ولكنه ينيل الأيدولوجية التي
يتمسك بها هذا الحزب .

ومعنى ذلك أن الكاتب الأصيل يرفض أن يعلى عليه
من القادة السياسيين ، ولكنه لا يمتنع عن الكتابة في
السياسة بالأسلوب الذي يختار لنفسه . غير أنه حينما
يكتب إنما يفعل ذلك كقرد ، بعيدا من الحزب . وقد حصل
الصلاح مقالا ، ولكنه لا يسخر كلمه للدعاية للحزب .
ولا بأس من أن يتعارض ما يكتب مع نشاطه السياسي .

وقد يبدو للقارئ أن هذا الانقسام في حياة الكاتب من
علامات الضعف . ولكني لا أرى من ذلك مناصا . ولا أومن
الكاتب بأن يعيش نفسه في برج عاجي . ولكن الخضوع
« الذاتي للحزبية » هلاك لشخصية الكاتب ككاتب .
أن العمل قد يكون ضروريا ولكنه ليس من الخير في شيء .
فالحرب قد تكون ضرورية ولكنها شر في طبيعتها ، ولا تتفق
مع القتل اطلاقا . والمرد لا يصح حياته الطبيعية الحقبة
إلا في أوقات الفراغ ، حيث لا تكون هناك علاقة عاطفية بين
ما يعمل ونشاطه السياسي . والفنان - والكاتب خاصة -
لا يطلب منه شيء أكثر من ذلك . يعمل كغيره مجاهدا في
ميدان السياسة ، ويعرض على أن يكون انتاجه الأدبي
من نصه الماقل الذي ينحبه من العمل ويسجل به ما يؤدي
من عمل ضروري . ولكنه يأبى ألا يحكم على هذه الأعمال
بقيمتها التي تستحق .

اليوت - ومسؤولية الأديب

ومع غرابة هذا الرأي ونظره فان الناقد الانجليزي
المعروف بـ « سي . اليوت » يراه معقولا ويعززه بالحجة

ويقول اورويل : أن عصرنا عصر سياسي ، فالحرب
والفاشية والنازية والمقابل الذرية وما إلى ذلك هو
ما يشغل أذهاننا ، وما نكتب عنه ، حتى أن كان ذلك
بطريق غير مباشر . ولا مناص من ذلك . لأن الفرد الذي
يركب سفينة غارقة لا يد أن يفكر في السفن الغارقة . .
أن فرد السياسة للأدب كان لا بد أن يحدث لأننا نحمل
اليوم بين جنوبنا احساسات لم تكن عند آبائنا الأولين ،
ولدينا وهي بالخالف المصارخة وشروب اليؤس التي تسود
العالم ، وعندنا شعور الآلم باننا لا بد أن نعالج ما جلبنا
على أنفسنا ، مما يجعل النظرة الجمالية المجردة إلى
الحياة أمرا مستحيلا . ولا يستطيع اليوم أحد منا أن
يكرب حياته للأدب بكل تفكيره وكل مثله كما كان يفعل
جيمس جويس أو هنري جيمس . غير أن قبول المسؤولية
السياسية معناه اليوم لسوء الحظ الخضوع للحزبية
بكل ما تتضمن من انحراف وإبتعاد من الحيد . أننا اليوم
خلاف لما كنا عليه في القرن الماضي نعيش في أيديولوجيات
سياسية واضحة المعالم ، بحيث نستطيع لأول وهلة أن
نشين المؤيد من المارxis . والأديب المثقف المعاصر يعيش
ويكتب وهو يرمد لا من جبهة القراء عامة ، ولكن من رأى
زملائه فيه . وهناك دائما في كل وقت من الأوقات جماعة
مسيطر براهيا بحيث يترض من لا يراكها ويلف لها
للأشهاد والحرمان من المرقق . . والقشة التي تسيطر
حاليا هي فئة « اليسار » وشملها : « التقدمية »
و « الديمقراطية » و « الثورية » في مقابل « البوزجوازية »
و « الرجعية » و « الفاشية » . وكل امرئ - حتى
المحافظ - يود أن يوصف « بالتقدمية » . ولا يجب أن
يوصم « بالبوزجوازية » . « لنا ديمقراطيون ضالحوون ،



ت. س. اليوت

ومن هذا يتضح لنا أن الأدب المسئول لا يتجامل النيسة والاقتصاد ، كما انه قطا لا يتغلى من الأدب لكى ينفس في الجدل في موضوعات لا يشتهها . وإنما واجب الأدب أن يرقب بأعنان سلوك رجال السياسة والاقتصاد ، ينفذ ويعطى ، حينئذ تكون تصرفات رجال السياسة والاقتصاد آثار ثقافية تنبى من أمدك هؤلاء ، وتظهر له هو في وفور وجلاله ، ويزنها وزنها الصحيح ، ويقدرها حق قدرها .

ويستطرد اليوت في حديثه عن مسئولية الأدب في شؤون الحكم والسياسة ليقول بأنه لا يستطيع أن يفسح حداً فاصلاً بين ما يهم الأدب مباشرة وما يهمه بطريق غير مباشر . فهو في شؤون التربية مثلاً لا يهتم بمشكلات تنظيم التعليم وإدارته بقدر ما يهتم اهتماماً مباشراً بمحتوى هذا التعليم وبالمادة التى لنرس ، وهو يدرك ما لا يدركه غيره بأن الثقافة قد تبلغ حداً عظيماً من التربية ، وأن التربية قد ترتفع إلى حد كبير دون أن تنتهى بانقراض مستوى الثقافة . الأدب يأبه بنوعية التعليم أكثر مما يأبه بكميته ، ويعلم أن قلة من الناس تحسن تربيتهم خير من كثرة لا تنال إلا تسطيراً من التعليم . وهو يدرك أن القومية قد تكون هي الهدف الأول في تربية الأبناء ، ولكن الإنسانية هدف أعم وأسمى ، ويدرك أن التراث في كل أمة قيمته التى يجب أن تبرز في مناهج التعليم ، وأن العلوم الطبيعية لازمة لكل مثقف ، على أن تستغل في صالح البشرية ولئلا يبتالها لا في حدمها وتحطيمها ، ويدرك أن الدين عنصر أساسى في كل ثقافة من الثقافات .

والدليل : أن المسئولية الأولى للأدب هي عنده أراءه عنه . شأنه في ذلك شأن كل فنان آخر . وواجهه الأول أن يبدل فصارى جهده في المادة التى يشكلها . ويختلف الكتاب عن غيره من رجال الفن في أن مادته هي اللغة . ونحن لا نتشغل جميعاً بالتصوير ، ولا نلوف الموسيقى ، ولكننا جميعاً نتكلم . وهذه الحقيقة تحمل الأدب مسئولية خاصة أراءه كل من يتكلم بلسانه ، وهي مسئولية لا يتحملها فنان آخر . غير أن المسئوليات الخاصة التى تقع على عاتق الأدب لا بد - بوجه عام - أن تحتل المكانة الثانية بعد مسئوليته الأولى كفنان ميدانه الأدب . ولما كان الأدب لا يكرس كل جهده ووقته للأعمال الأدبية ، وإنما يشغل نفسه كذلك بأمور أخرى غير الأدب - شأنه في ذلك شأن الناس كافة - وهي أمور لها بطبيعة الحال تأثير على مضمون أعماله الأدبية . أقول لما كان الحال كذلك فإن الأدب يعمل نفس التنبية - ويجب أن يهتم نفس الاهتمام - أراءه مستقبل أمة ومصيرها ، وأراءه المشئون الاجتماعية والسياسية فيها ، شأنه في ذلك شأن أى مواطن آخر . وإذا كانت المشكلة مما يشغى الجدل واختلاف الأراء ، فمن الطبيعي ألا يتفق الأدباء على رأى واحد ، أو أن يؤيدوا حزباً معينه ، أو برنامجاً بذاته ، باعتبارهم مواطنين لهم حق إبداء الأراء كما يترامى لكل منهم . ورغم ذلك فإن هناك من الأمور العامة ما يتطلب من الأدب أن يبدى فيه الأراء ويكون له فيه أراء ، لا كمواطن فحسب ولكن كاديب كذلك . ولئى عقيدتي انه من الغير في مثل هذه الأمور أن يتفق الأدباء .

فالأدب - باعتباره أدبياً - قد لا يهتم بالشئون السياسية أو الاقتصادية في بلده ، ولكنه يجب أن يهتم أشد الاهتمام بشئون الثقافة . وهو بهذا أوسع أفقا وأبعد نظراً من رجل السياسة ، أو من الوطنى المتحمس . لأنه يدرك أن الثقافة لا تزدهر إذا كانت موحدة في جميع أرجاء العالم ، كما انها لا تزدهر كذلك إذا انزلت أو انتقلت بذاتها ، وهو يدرك أن الثقافة الحية لا تتعرض بالضرورة مع الثقافة العامة ، وأن كلا منهما تتم الأخرى . ذلك لأن وحدة الثقافة في العالم كله معناه انتفاؤها ، وانتفاؤها محلياً بذاتها معناه موتها وفنائها .

وكذلك يدرك الأدب أن كل وحدة ثقافية لابد أن تتوازن فيها الحياة الريعية مع الحياة المكنية . فقيام المدن الكبرى - ولا أعنى الضخامة المادية - بل أعنى أن تكون ملقى لمجتمع من أصحاب العقول المتارة والأدب والشمالل التربوية - ضرورى لارتفاع الثقافة عن مستواها الساذج البدائى . كما أن حضارة المدينة فقدت مصدر قوتها وتجددها إذا هي لم تمتد على الحياة في الريف التى منها تستمد صلاتها .

ودراسة الأدب للثقافة المحلية والعالمية هي التى تحدد معالم السياسة ومعنى السلام لرجل السياسة .

بأن هؤلاء الكتاب قد نجحوا في صد « العامة » من أن يرفعوا مجالات نشاطهم إلى مستوى المقاليد ، كما نجحوا في أن يمنعوهم من أن يصيروا أنفسهم من عظماء الرجال وهم يؤدون ألوان نشاطهم المختلفة . ويستطيع أن تقول أن الفضل يرجع إلى « الكتاب » في تقدير الصلح والطيب بالرغم من أن البشرية قد قامت بكثير من الأعمال الضيعة في الألفية سنة الماضية . ومهما يكن من أمر فإن هذا التناقض الظاهر بين الإيمان بالطيب وعمل الطبيب كان من الاتجاهات الكريمة في تاريخ الجنس البشري ، وهذا الذي خلق الهوة التي ظهرت منها الحضارة إلى الوجود .

غير أن ثلثاً أساسياً قد حدث في أواخر القرن التاسع عشر ، ذلك أن « الكتاب » بدأوا ينقسمون في السياسة . وبعد ما كان هؤلاء الرجال يصدونهم واقعية الجماهير بدأوا يخطونهم على هذه الواقعية . وهذا الانقلاب في السلوك الخلقي للثلاث بوسائل شتى .

من هذه الوسائل أن « الكتاب » قد اتخذوا لأنفسهم مذاهب سياسية على خلاف ما كانت طلبة الأكثرية من أسلافهم الذين كانوا يتحلقون بقول جيت « دنا نترك السياسة للبلوماسيين والجنود » ، أو الذين انزلت أعلامهم نحو السياسة فيالندد الموضوعي لا بالحماسة الوطنية ، كما كان فولتر ، فإن تملكهم الحماسة كما تملك روسو على سبيل المثال فقد كان ذلك يشعور عام ، وازدراء للتناقض المباشر ، والبعد المطلق عن التحيز والتعصب . أما في العصر الحديث فإن الكتاب يتخذون لأنفسهم اتجاهات سياسية ، ويتحسمون لها كل الحماسة ، متطلعين إلى الصلح في ميدانها ، متعاطفين إلى تفالجها المباشرة ، مشتغلين بأهدافها القصودة ، لا يقبلون المعارضة ، مخالفين في آرائهم ، متشبثين بأفكارهم ، تملأ الأحقاد قلوبهم ، لا فرق في ذلك بينهم وبين الساسة أنفسهم . فالكاتب الحديث يتزل مع العامة إلى معتزله الحياة ، ويتصف بروح المواطن . ويتمشيد بالوطنية ويفخر بها . ينظر بعين الاحتفال إلى الأدب الذي يجس نفسه مع فئة أو عاصمة لا يسع مع الدولة في اتجاهاتها ... فالكاتب الحديث لا يرى تنافس في الاعتماد بالحقائق الأبدية والإشغال بشؤون الدولة . وليس من شك في أن إشغال الأدب بالسياسة يزيد من حدة الشعور بالحزبية والوطنية ، وينتج وجود فئة من الناس لا هم لها إلا التفكير المجرد من التطبيق العملي ، كما أن اهتمام « الكتاب » بالشؤون السياسية يكسبها تعلقاً وإزديها نفوذاً لأنه يفضي عليها الكثير من نفوذ الأدبي .

الكتاب في العصر الحديث

وإذا كانت هذه صورة من صور التغير الذي طرأ على موقف الأدب في العصر الحاضر ، فهناك صور أخرى ،

والأدب يحرس على كفاية الحرية لكل فرد ، ويدافع عنها بقلمه كلما مستها يد بالحد منها ، كما يحرس على ألا يكون الأدب تابعاً للسياسة ، موجهاً منها وبها ، ولا أن يكون وسيلة للدعاية المفرضة لراي لا يؤمن به الكاتب .

هذه هي بعض المثل التي يجب أن يراعها الأدب في أي بقعة من بقاع الأرض ، وتست أي نظام من النظم ، وهي تشير إلى أن الأدب لا يمكن أن يعزل نفسه عن مجتمعه أو أن ينحصر كتابته تملأ من شئون السياسة والاجتماع .

بتداً .. ودور الفكر

ولم أجد من بين من تصدى عن الكتاب البارزين لمسئولية الأدب إزاء المجتمع من يرى إبتعاده عن السياسة وانحصاره في فئة ، بعزل ما فعل الكاتب الفرنسي الماصر **چوليان** بتدا في كتاب له عنوان « **حياة الكتاب** » يقول فيه أن الجماهير ، والملوك ، وقادة السياسة – كل أولئك من عامة الناس ، مهمهم الأول متابعة الأغراض المادية ، واقعيون ، لا يستهملون مثلاً فنية أو خلقية . غير أن تاريخ الفكر يهدينا إلى أن هناك طائفة أخرى إلى جوار هؤلاء ، هم كبح جماحهم ، وهذه الطائفة هي التي أطلق عليها اسم « **الكثاسيب** » ، وأعني بهم كل من لا يضيع الأغراض المادية هدفها أساسياً في الحياة ، كل من يجد متعة في ممارسة فن من الفنون أو علم من العلوم أو تأمل ميتافيزيقي ، أي في منحي غير مادي بتدا . ويستطيع كل منهم أن يقول « **إن مملكتي ليست في هذه الدنيا** » . والواقع أنني أرى خلال التاريخ – منذ أكثر من ألفي سنة – مجموعة متصلة من الفلاسفة ، ورجال الدين ، ورجال الأدب ، والفنانين ، ورجال العلم ، حياتهم وثائهم وجهدهم يتمازج معارضة مباشرة مع واقعية الجماهير . وفي مجال السياسة خاصة كان هؤلاء الكتاب يقفون منه موقف المعارضة بأحدى طريقتين : فهم إما سلبيون في هذا المجال لا يبايئون البتة بأي مذهب من مذاهب السياسة ، بل قد ينظرون في هذا السلوك – كما كان **ليوناردو** فنتشي أو **جيتو** – ويرهبها ممن كرسوا كل جهدهم عقل للتفكير المجرد عن الهوى ونادوا بإيمانهم بالقيمة العليا لئله هذه الحياة البعيدة عن معمار السياسة ، أو هم يعمنون النظر – باعتبارهم من رجال الأخلاق – في صراع الأتانيات البشرية ومن هؤلاء كان **ابراهمس** وكانت **ورينان** . فلقد كانوا يمشرون باسم الإنسانية والعدالة بالتزام المبادئ المجردة التي تسمو على السياسة وقد تتعارض معها تعارضاً مباشراً . وبالرغم من أن هؤلاء « الكتاب » قد أسسوا الدولة الحديثة التي تسودها الأتانيات الفردية فإن نشاطهم كان نظرياً بغير شك ، فمجزوا من صد « العامة » الذين لا يشتغلون أنفسهم بقضايا الفكر من أن يملأوا صفحات التاريخ بأفكارهم ومبادئهم . ولكننا نشهد

اذكر منها أنه يدخل ميوله السياسية في أعماله ككاتب .
 ذلك أن الكتاب في العصر الحديث لم يفهم أن ينشطوا في
 مجال السياسة كما نشطوا في ميدان الكتابة ، بل انهم
 جعلوا من السياسة موضوعاً لأدبهم ، فنظفوا الاقتصاد
 وديبجوا المقالات الأدبية وكتبوا القصص والمسرحيات في
 مواقف السعادة وموضوعات اليوم .

ولكن أن جال هذا رجال الأدب ، الذين ينضمون فيما
 يكتبون من المواعظ والمشايع ، فهل يجوز لرجال الفكر
 الذين يلتزمون منطق العقل ؟ هل يجوز ذلك مثلاً
 للمؤرخين ؟ هل يصح إلا يذكر المؤلف إلا كل ما يرفع الأمة
 التي ينتمي إليها إلى قمة الجهد والحضارة ؟ انى اعتقد
 أن في ذلك مسخاً للتاريخ وخيانة للحقيقة . ولا تنخرط
 أمثال هذه الكتابات تحت اسم « التاريخ » بأية حال من
 الأحوال ، إنما هي سياسة تدلج من مجد الوطن بالتمل
 لأنها لا تستطيع أن تحمل السلاح .

وأذكر هنا أيضاً النقاد الذين كان ينبغي بحكم حرفتهم
 أن ينفوا موقف الحيداد ، ولكنهم أحياناً يتشبهون لهوب
 بعينه أو رأى بذاته فيجهدون من الجادة المستقيمة التي
 ينبغي أن يسلكها الناقد المخلص الزهيد . والناقد الأمين
 لفنه يعلم أن الحكم على الجبال لا يفضح لقياس المنفعة .
 فإن هو وضع المنفعة في المكانة الأولى أصبح الأولى به أن
 ينضم إلى صفوف الساسة الغرضيين .

وعجب المنجب أن يكون الفيلسوف تابعاً للسياسة .
 وحتى القرن التاسع عشر كان الفلاسفة يتأملون تأملاً مجرداً
 من الهوى ، كأنهم علماء في الرياضيات ، يفكرون بالأرقام ،
 ولا شأن لهم بالتطبيق - هكذا كان ديكارت وكانت ، وهكذا
 كان من قبل أرسطو وأفلاطون . ولكن الأوضاع أخذت
 تتقلب منذ أواخر القرن التاسع عشر ، فرائنا رجلاً مثل
 هيجل يصعب أن سيادة ألمانيا هي الغاية من تطور
 الكائنات . ولعل هذه الظاهرة قد شامت في ألمانيا أكثر من
 شيوعها في أي بلد آخر .

وسورة أخرى من صور التأثير الذي طرأ على موقف
 « القابض » أنه أخذ يصوغ التعاليم السياسية متأثراً
 بميوله الإقليمية ، وبالتيم الفرصة التي يضمنها للأشياء .
 ومن مظاهر ذلك أنه ينظر نظرة محلية ، ولا يمتد بصره
 ليشمل العالم بأسره ، كما أنه يقيم وزناً كبيراً للناحية

العملية وينسى من شأن الأمور الروحانية . المزايا والقوى
 المادية عنده لها القيمة الكبرى ، والاعتماد بالروحانيات
 وكل ما ليس عليها أمر يدعو إلى السخرية . فبعد ما كان
 الكتاب فيما مضى يتأدون بمداولة الدولة أصبحوا اليوم
 يطلبون لها القوة ، ولا يهمهم في سبيل قوة الدولة أن تكون
 الحكومة متحركة أو مستبدة ، بل وينادون بالخضوع المطلق
 لمصاحب السلطان ، فيخضعون بذلك كل دعوة إلى الحواد
 والحرية . هؤلاء « الكتاب » يقولون بأن القساية تبرر
 الوسيلة ، فلا يرون بأساً في العدوان ، والمؤامرة ،
 والخيانة ، وعدم احترام المعاهدات والمواثيق - أو بعبارة
 أخرى هم يؤيدون اللهب الكلياني في الحكم . وكان
 « الكتاب اليوم وزير الحرية » .

بهذا نادى هيجل وفلاسفة البراجمية ، فالشر عندهم
 يمس غيراً أن كان يعزز قوة الحاكم . وعلى هذا الأساس
 كانت ألمانيا الهتلرية مثلاً تبني سياستها .

هذا موجز لما قاله الكاتب الفرنسي الحديث « جوليان
 بندا » يؤيد به استبعاد الكاتب عن مجال السياسة ،
 ويدعمه إلى الحد على اتباع النثر الخلقية الرئسية بنفس
 النظر من الطريق الذي ترسمه الدولة لنفسها . ولعل
 « بندا » قد قاله أنه ان كان بهذه الدعوة يتنادى بحرية
 الأدب فهو لا يؤمنه من مجتمعه ليحبسه في برج عاجي
 لا يتأثر بما يدور حوله من حوادث ، وإنما ينفذه إلى أن
 يكون لقومه رائداً ومرشداً بدلاً من أن يكون تابعاً ولذليلاً
 لحاكم بلاده ..

ومن كل ما قدمت من آراء يتشجع لنا أن الأدب
 لا يمكن أن يتمسك عن مجتمعه أو أن يتحاشى مجال
 السياسة ، باعتبار السياسة خطة اقتصادية واجتماعية لرفع
 مستوى العيش والسمو بدرجة الحضارة لا في الآلة التي
 ينتمي إليها وحدها ، ولكن في أرجاء العالم أجمع . فإن
 هو نفل وحصر نفسه في ذاته وفي فكره دون أن يكون له في
 المجتمع أثرى كان بمثابة رجل يعيش في عالم آخر - في
 المريخ أو على سطح القمر - ليست له بالتركيب الأرضي
 أية صلة من الصلات .

لا بد أن يصعد الأدب والعلم والفن تقرأ في المجتمع
 إلى الأحسن وإلى الأفضل ، وإلا كانت هذه الأنشطة
 اللهنية أقرب ما يكون إلى أحلام اليقظة وأوهام الحاكين .

محمود محمود

كثيرا ما يثير الكاتب حديثا حول ما يكتب . وكثيرا ما يكون هذا الحديث أكثر أهمية في تاريخ الأدب مما كتب. وهذا القول ينطبق تماما على مكسيم جوركي . وهذا ليس معناه تحليل الشأن من قدر جوركي ، بقدر ما يعني، أن أدبه اثر كثيرا من القضايا ، دار حولها جسد طويل . وحتى بعد وفاة جوركي بمشرات المستين ظلت القضايا التي يطرحها أدبه « ساخنة » ، فتثير كثيرا من المناقشات ..

جوركي .. مائة عام

قضية الواقعية

والقضية الأولى التي يثيرها جوركي ، هي قضية الواقعية . والواقعية تطرب بجذورها الى قرون سابقة. لكن جوركي أعطى للواقعية شكلها الجديد ، ففي حين نما ظهوره الى تصوير فطائع المجتمع الفرنسي دون محاولات تجميل شكلية ، وصور زولا مأساة الطبقات العاملة في رواياته الجديدة ، ومكس يترك صورة المجتمع كما هو ، أتى جوركي لكي يفلل ذلك كله ويضيف اليه جديداً ، هو أن الإنسان بطبيعته كائن يحب الخير ، وأنه مهما حدث ، فإنه يقصد الى تطوير واقعه والوصول به الى مستوى أفضل .

أدب جوركي ، عامة ، هو أبحاثا للثورة التي هبت في روسيا عام ١٩١٧ . وفي الوقت الذي عبر فيه قلوبهم وزولا وبولساك ، مما أسموه « الطبيعة » ، خرج جوركي الى « الواقعية » . وفي أدب جوركي ، لا تثرى الالتزام الشديد بالأحداث الواقعية كما في أدبهم . فهو يحمل القصة وأينه الخاص ، وينحو أحيانا الى الأسطورة التقليدية لكي يقول بها ما يريد ، كما في « مالكاشوفنا » ، أو الى أسطورة من نوع جديد كما في تلك القصة التي حكى فيها قصة امرأة زانية ، طاف بها أهل القرية في موكب الإعدام البشع . وهي حادثة كان قد قابلها جوركي في شبابه ، وهو يطوف روسيا ، بحثا عن لقمة العيش ومادة للقصاص ..

ومن أمثال جوركي ، قصة قصيرة ، ينكى فيها ، كيف أتى اليه شخص وهمي ، وأخذ يناقشه في قضايا مختلفة حول علاقة الكاتب بالقارى . والقصة هنا خيالية

لقد نما جوركي مع روسيا الجديدة وأثمت
أثاقه بصورة مذهلة وأصبح التجسيد الحي
لهذا العالم الجديد والفرح بالانتماءات
الوطنية التي حققتها روسيا الجديدة .



وقد نال تشيكوف : كلنا خرجنا من معطف جوجول .
وهي قولة حقيقية .. فالأدب الروسي ، بأجمعه ، خرج
من القضية الاجتماعية . ف قصة معطف جوجول ، هي
قصة « أكاتيا أكافيتش » ، الموظف الصغير الذي يكاد
أن يقتله البرد ، فيخضع عمره وأجله في شراء معطف ،
وبما يكاد يحصل عليه - بعد صراع يبدو مستحيلا في
تحقيق نتائجه - حتى يرق منه ..



مع انشيكوف في بالتا عام ١٩٠٠

ومن أعمال جوجول الاجتماعية « الفئس العمام »
التي تكشف من الزيف الموجود في المجتمع وفي الإدارات
الحكومية ..

وتولستوى .. ليس أقل اهتماما بالقضايا الاجتماعية.
فهو « نبي » ، كما يعتبره مریدوه ، قبل أن يكون
كاتباً . وكذلك تشيكوف ، الذي منح حياته القصيرة
(مات من ٤٤ عاماً) ، للكشف من سوء الحياة وما فيها
من تناقضات ..

وإذا كان جوجول ، ودستوفسكي ، وتشيكوف ..
قد كشفوا من سوء الأوضاع .. وإذا كان تولستوى حاول
أن يضع حلولاً مثالية .. فإن جوركي ، أراد أن يفسر
المجتمع كله . فقد كان يرى أن المجتمع أصبح في شكل

في هيكلا . العام ، لكنها تناقض قضايا واقعية - ومن
هنا كانت « واقعية جوركي الجديدة » ..

وفي الأعمال الواقعية القديمة أو الطبيعية ، نحدد
اتجاهها للبحث عن التكوينات الوراثية في الإنسان ..
فالآب عندما يكون منحرفاً ، يكون ابنه منحرفاً ..
والشخصية السيكوباتية ، ليست من تكوين المجتمع ،
ولا هي « خطأ » فردي من الطبيعة ، بل هي ترجع في
أصولها إلى الوراثة . وهذا الاتجاه ، هو ما نجده آثاره
في واقعية « شتاينيك » . وما نجده ، أيضاً ، في بعض
أعمال نجيب محفوظ ، مثلما جاء في لاليتته .. قياساً
- هو جزء واضح من السيد عبد الجواد ، من استغراقه
في المبال ، ورغبته في الاستمتاع الجنسي المارم ، على
كافة المستويات . وكون ياسين أقل قدرة من أبيه في
الاحتفاظ بجلاله خارج عالم الليل ، هو نتاج لضف
فردي ، وثقله إمكاناته المادية . لذلك لم يكن غربياً ،
أن يكون الآب والأبن على علاقة ذات شكل مختلف بژنوية
المادة .. فالجواز متماثل بالنسبة للآلئين .

وإذا ما تبعنا الثلاثية ، وجدنا للوراثة أثرها الكبير
(مريم) ، القليلت إلى صاحبة غسالة ، وأما كانت
لها صفات مع السيد عبد الجواد ثم ياسين . فهي
وكمال في موقفهما الوطني ، هما نتاج طبيعي لموقف
السيد عبد الجواد النفسي إزاء الأحداث .. وهكذا) .

ولكن جوركي ، أهمل الوراثة ، تماماً .. واهتم بالفرد ،
من حيث هو إنسان ، ومن حيث هو جزء من مجتمع ،
يكوله كما يشاء . وكان هذا هو الجديد الذي قدمه معهم
جوركي إلى الواقعية ..

قضية الالتزام

.. القضية الثانية التي مازالت تناقش حول أدب
جوركي هي قضية الالتزام ..

والأدب الروسي ، بطبيعته ، أدب إنساني . نلاحظ
ذلك منذ بوشكين وجوجول . وعندما قال ايشتشكو أن
الشاعر في اللغة الروسية معنى مكافئ ، لم يكن يسلمو
الواقع . وكبار الأدباء الروس ، يهتمون بالقضية
الاجتماعية اهتماماً كبيراً . ومن النادر أن نجد كاتباً ،
مثل توجنيف أعطى للرومانتيكية جل اهتمامه . لكننا
لا نكاد نجد كاتباً استغرق في أعمال رومانتيكية استغراقاً
كاملاً ، أو أهتم بالبناء الفني دون الاهتمام بشيء آخر ،
أو استغرقت الكتابة من المغامرات والمآزير ، فليس
في الأدب الروسي . اسكتو ديماس واحد ، ولا جيوته
وإحدى ..

والقضية التي يثيرها هذا الموقف : هل يمكن أن يكون الأديب فنانا وداعية ثوريا في نفس الوقت ؟

ورغم أن هذا السؤال : لم يمد يتردد كثيرا ، إلا أنه لم ينتف تماما من الأذهان . فإمازال البعض يرى تناقضا بين الفنان والسياسي .. أو الفنان والداعية ..

ورغم أننا نستطيع أن نقدم الرد التقليدي ، أن الفنان يستطيع أن يجعل من كل شيء فنا ، إلا أننا يجب أن نضع مثلا من أعمال جوركي ، يكون فيصلا في المناقشة . هذا العمل هو رواية : (الأم) ، التي كتبها جوركي ، والتي تعتبر اكمل نموذج لمشاركته في الثورة ، ودلالة هذا أن النقاد السوفيت يضمنون هويته عليها دائما ، وأن الفنانين يستلهمونها في أعمالهم السينمائية والمسرحية ، حتى تحولت الى كتاب فبه مقدس ..

ورواية (الأم) ، كتبت بعد فشل ثورة ١٩٠٥ ، التي قضت على أحلام القطاع الأكبر من اليسار الروس . وكانت الرواية دعوة صريحة إلى استمرار الثورة . ونهاية الرواية ، لم تات ، امتياطا .. لفهيا تجسد الأم (أم بائق - الشاب - الشاب الثوري) ، توزع المنشورات في وسط الجماهير المزدحمة في المحطة ، وهي تطلق لعنائها على السلطة ..

هذا (العمل) .. هو دعوة صريحة لاستمرار العمل

لم يمد هناك أسوأ منه ، وأن الفرد بطبيعته خير وفاضل ، وأن على مجموعة الأفراد أن ينفروا هذا المجتمع ، لكي يأتوا بمجتمع جديد ..

ولم يكن جوركي في دعوته ، متطهرا ، مثل تولستوي ، ولا متشائما ، مثل دستوفيسكي ، ولا رقيقا مثل تشيخوف . بل كان غليظا في دعوته ، حاسما . وموقفه السلوكي يوضح إلى حد كبير أدبه ، عندما شارك في الثورة الروسية ..

قضية الأديب والثورة

القضية الثالثة التي يثيرها جوركي ، هي قضية الأديب والثورة ، وجوركي دعا للثورة ، ولم يمر منها . وقد يكون هذا قولاً يحتاج إلى مراجعة في تفاصيله ، لكنه في عمومياته ، أقرب إلى الصحة . فجوركي ظل طوال مسنوات ما قبل الثورة يدعو لها .. يصور تناقضات المجتمع ، يرسم ما فيه من اضطهاد ، يناهز بتفسير ذلك كله ، لكنه يفسد الثورة ، لم يتحول إلى مايكوفسكي الذي فنى بالمصالح والداخن والكولخوزات ..

وقد يكون لمرض جوركي سبب في ذلك . لكنه لم يكن من الممكن تحميل جوركي أكثر من طاقته . فقد كان الأديب الذي وضع للثورة مبرراتها الفنية . لكنه لم يتحول إلى « مثن » للثورة ..



مع ل . تولستوي
في بسيانا بولشيانا
عام ١٩٠٠

الثورى .. ودمم أن رجال البوليس أحاطوا بالأم إلا أنها استمرت تتكلم ، لعل كلماتها تجمل الآخرين مثلها . وبيد .. أن جوركى ، كان يريد أن يقول للآخرين .. رغم أن النهاية الحزينة تأتي هنا ، إلا أنه من الممكن أن يتولوا الأمر ، وأن يستمروا فيه بأنفسكم ..

ولابد جوركى قبل الثورة هو ما نسرعه الآن ، وما نقرؤه له ، أما ما كتب بعد ذلك ، فهو من أعماله الأقل أهمية . ونقاد الغرب ، يسمون ذلك ، بأن جوركى استطاع أن يكشف من سوء النظام القديم ، لكنه عجز عن التعبير عما في النظام الجديد .. لأن الفنان ، لا يمكن أن يكون دامية لنظام ما ..

لكن الكاتب المدمركى (مارتن أندرسون تكسو) ، يقول :

لقد نما جوركى مع روسيا الجديدة . واستعت **أفلاحة** بصورة مذهلة ، وأصبح التجسيد الحى لهذا العالم الجديد . واكترنم بالانتصارات العظيمة التى حققتها روسيا الجديدة .

وفي عام ١٩٢٨ .. طاف جوركى بالبلاد . وهى رحلة مختلفة فى نوعيتها من رحلاته القديمة . فقد طاف بين مظاهر الاحتفال والتكريم ، أن لم تكن مظاهر التنديس . فى حين أنه كان يسافر فيما مضى مشيا على قدميه ، بحثا عن عمل فى مكان ما ، أو هربا من عمل ، أو خوفا من السلطة .

وسجل جوركى انطباعاته من هذه الرحلة : « لقد تحسنت مصانعنا ومعاملنا الى مراكز للثقافة الاشتراكية » . وكتب فى مكان آخر :

« لقد اختلت روسيا القديمة .. روسيا المتحجرة .. وازداد القرب الفلاحين من الثقافة .. وتعدروا من قوة الأرض المظلمة » .

ومن هنا نحس باهتمام جوركى بالثقافة وارتباطها بالجماهير الكادحة . وربما كان هذا نابعا من موقف شخصى ، قبل أن يكون نابعا من موقف فكرى . فجوركى ، لم يدرس فى مدرسة أو جامعة بشكل منتظم . بل تلقى

المعلم بشكل عشوائى . وكانت ثقافته متعددة اساسا على ما علمه لنفسه . ومن هنا كان اهتمامه بثقافة العمال والفلاحين . فقد كان يدرك مسدى الجذب الفكرى الذى يمشون فيه . ويدرك أهمية الثقافة بالنسبة لهم . وقد اعتبر النقاد المحدثون جوركى « كاتب العاصمة » ، لكونه يرفض كل قديم ..

ومن آراء جوركى .. أن بناء مجتمع اشتراكى لا يمكن أن يتحقق الا عن طريق شاعرية العمل التحرر ، والابتكار الجماعى للثقافة الجديدة ..

ويقول جوركى :

« اذا كان العالم يخلق طبيعة ثانية خارج نفوسنا ، فان الفن يخلق طبيعة ثانية داخلها . ان على واقعينا أن نقول شيئا ايجابيا ، ولتدافع منه . ويجب أن نكو بالدم واللعن المبادئ الايجابية التى تؤثر فى الحياة » .

وهو انطلاق من موقف جوركى العام . أن تكوين الانسان قد يكون نتاج المجتمع ، لكنه بالقطع ليس نتاج الوراثة ، وأنه من الممكن تغييره ، لأن جوهره هو الخير والنبل .. وهو موقف انساني يذكر لجوركى .. الاديب الكبير فى عيد ميلاده المائة ..

عيد المنعم صبحى

مع ا . تولستوى بالقرب من موسكو عام ١٩٢٤





آرینالی تیودلہی ۱۹۶۸

خواد کامل عواکبہ فنیۃ للعالم الحدیث

دکتور نعیم عطیہ

سنة بعد سنة في معارض « الفن الحر » التي اقامتها « جماعة الفن والحرية » من سنة ١٩٤٠ الى سنة ١٩٤٦. وفي معرض الأعمال الانثوماتية. وكان اقامته « جماعة جانيح الرمال » عام ١٩٤٧. ومعرض « الفن المعاصر في مصر » الذي اقيم بمتحف الفن الحديث بالقاهرة في فبراير ١٩٥٦ ، وكان له دور فعال في معرض « نحو المجول » عام ١٩٥٩ « بقاعة كولتورا » في القاهرة. ثم اشترك عام ١٩٦٢ في « صالون الفن التجريدي » ثم في معرض « الفن الحديث في الجمهورية العربية المتحدة » عام ١٩٦٦ ثم في رواق الفن بالجامعة الامريكية في القاهرة عام ١٩٦٧ .

ولقد عرضت أعمال فؤاد كامل بمعارض دولية أكثر من مرة . وفي مقدمتها « معرض البريالية الدولي » بباريس عام ١٩٤٧ ومعرض فنانى الدول العربية بجامعة برديو في امريكا عام ١٩٤٨ وبينتالي الاسكندرية في السنوات ١٩٥٥ و ١٩٥٧ و ١٩٥٩ وبينتالي سان باولو



بينتالي فينيسيا ١٩٦٨

عام ١٩٤٧ . وجماعة « المجول » عام ١٩٥٨ واشترك في تصوير وتحرير واصدار عدة مجلات طلابية ونشرت للمعارض منها « التطور » عام ١٩٤٠ و « المجلة الجديدة » عام ١٩٤٢ و « ما زلنا في المذمة » عام ١٩٤٥ و « نحو المجول » و « المجول لا يزال » عام ١٩٥٩ . وعرض جنبا الى جنب مع رئيس يونان دياروخ وكامل التلسماني الذي كان قد سبقهم الى المعرض عام ١٩٢٧ . وقد واصل في مطلع شبابه الاشتراك

كانوا جماعة من التلاميذ بمدرسة السعيدية الثانوية في الثلاثينات من هذا القرن اتبع لهم بفضل مؤسسه الأستاذ يوسف المليفى ان تفتتح بصائرهم مبكرا على تيارات الفن المعاصر وفنون الريف المصرى وفنون الحضارات القديمة بسلامتها المتغيرة . كما اثار اهتمامهم ايضا برسوم الاطفال وتلويناتهم الطليقة وقد نشب في قلوب هؤلاء الشبان - وكان فؤاد كامل واحدا منهم - فهم الفن على انه عملية خلق متميزة من العالم المرئى في ذاته . وامتد تعظيمهم فانتقلوا الى الفنون الانثوية والاسورية ، ومنها انتقلوا الى الفنون البدائية ، واصبحوا يخشونها وتقليدها الجائر على القالب الاكاديسى المقلد، ثم الى عصر النهضة والتقيسوا بقرن ليوناردو دافينشى (١٤٥٢-١٥١٩) وبخاينيل انجلوبوناردى (١٤٧٥ - ١٥٦٤) وغيرهما ، ثم الى العصر الحديث . اثم اثم اثم بان الفن ابتكار وعدم استسلام لطيفان المين العادية ، حين كل يوم .

في معرضه الفني

ولقد تمسك فؤاد كامل على الدوام بان يصير نفسه من موقف فكرى قيسل كل شئ وهو موقف فكرى سار اليه منذ طلائع حياته الفنية . موقف فكرى فيه نمو وامتداد وليس فيه تخبث أو تهافت. تلتى دروسه الفنية الاولى على ابيه الذى كان متخصصا في رسوم الخرائط ثم من يوسف المليفى بالمدرسة السعيدية ثم حصل على دبلوس المدرسة العليا للفنون الجميلة والمعهد العالي للتربية الفنية بالقاهرة . واشتغل بتدريس التربية الفنية في عدة مدارس بوزارة التربية والتعليم ، الى ان اختارته وزارة الثقافة ليتفرغ لفنه منذ عام ١٩٦٠ . ولقد آمن الفنان منذ بداياته بان الفن ليس تسجيلا بل خلقا . وكان في مقدمة من اسسوا « جماعة الفن والحرية » عام ١٩٣٩ ومن قبلها « جماعة الشرقيين الجدد » عام ١٩٣٧ . ثم « جماعة جانيح الرمال »

بينتالي فينيسيا ١٩٦٨



سنة ١٩٦١ وبينالي فينيسيا عام ١٩٦٤ وترينالي نيودلهي بالهند عام ١٩٦٨ . وفي بينالي الاسكندرية في فبراير ١٩٦٨ حصل على الجائزة الاولى في التصوير . وليست هذه المرة الاولى التي يحصل فيها فؤاد كامل على جائزة فقد حصل من قبل على الجائزة الاولى في التصوير من معرض ثنائي الدول العربية الذي كانت قد نظمتها جامعة برديو في امريكا عام ١٩٦٨ .

نحو المجهول

ويعتبر فؤاد كامل المولود ببني سويف في ٢٨ من ابريل ١٩١٩ واحدا من أبرز مصوري الجيل الثاني بعد احمد صبري ويوسف كامل وواهب شيا ومحمد ناجي ومحمود سميد . وقد بدأ فؤاد كامل يمرض بشكل واضح منذ عام ١٩٤٠ فمن جملة أسباب المرض كانوا يبحثون عن كل جديد في الفن ، ويقولون عليه متلهفين ويندسونه باعتباره النبش الذي في الفن . ولم يكن للأكاديميين من مدرسة الفنون الجميلة أي تأثير على فؤاد كامل على خلاف استعادة في المدرسة السبعينية يوسف المغني الذي يكن له تلميذه كل حب ، ويدفن له بالمرغان فقد كان مادرا من بشته في الخارج ، متفحفا لطرق التربية الحديثة ، قنفي في لأمذته في ذلك الوقت البكر من حيانتها الفنية والذاتية واستغلال الشخصية . « وكانت حركة هؤلاء الثوريين الجدد » أو هؤلاء « المستقلين » حدثا في تاريخ الفن في مصر . ومضوا بذائع داخلية وراء التيارات الحديثة في الفن . ومن خلال « السريالية » انتقوا « بالتلقائية » ومارسوها ، وسبروا أغوارها ، وخبروا إمكاناتها . وقد كانت محبة وقفا عندها . ولكنهم بلا لبوا أن عادوا - بعد الانطلاق بلا اجنحة - الى الأرض ليقفوا عليها . ومارسوا تجارب جديدة . ومن خلالها التقوا « بالتجريدية » وقد ذلهم الانتباه « بالتجريدية »

الى التساؤل لماذا لم يمشوا في تجربة « التلقائية » طالما كانت الأعمال التي انتجوها وهم يمارسون التلقائية أصلا تجريدية حقا . ولكن التجريدية على أي حال أكثر ارقا واحكاما فاعمل غير مقص منها ، كما كان الحال في التلقائية . وفي عام ١٩٥٩ أقام أولئك الرفاق معرضهم « نحو المجهول » في قاعة كونتورا بالقاهرة . وقد أسهم فيه فؤاد كامل بنصيب كبير . وقسم أدوت « الجماعة الثقيلة » - كما يسميهم الناقد إيميه كاز في كتابه عن التصوير الحديث في مصر - أو « الجماعة المتعشقة الى المطلق » - أدوت في هذا المعرض تجاربها وإبتكاراتها الفنية . أما بعد ذلك فلم يقم لأعضاء الجماعة أن يجتمعوا معا في معرض من ذلك النوع ، وإن كان الكثير منهم قد أقام معارض فردية .

ومن يلتق بأعمال فؤاد كامل مرة يستطع أن يميزها بمسند كامل لما تصف به رؤاه الفنية من تفرق وطابع خاص . لكن كيف تنشأ تلك الرؤى منذ فؤاد كامل ؟ في تصاوير هذا الفنان إحساس تلق بلا حدودية الصائم ، وتجاوزة لكل القاييس ، وبسماكة الوجود الفردي الى جانيه . ليس القصد المتباعد مركز الكون منذ فؤاد كامل ، ولهذا فاته ، وهو الإنسان الصغير ، يجد ضرورة ملحة في أن يجول في هذا الوجود الرتيب ، وأن يعبر عن هذه الرغبة ، هذا الاتساع اللانهائي ، هذه الطبيعة الترامية الأطراف .

ولأن الكون لا إبعاد له ، فإنه يصور رؤاه على الدوام دون أن تكون لمة أرض يقف عليها ويحرك فرشاته على اللوحة في كل الاتجاهات . ولأن الكون هائج مائج لا نهائي فإن الأشكال الهندسية - كما هي في تجربة هولندي بيت هونديان (١٨٧٢ - ١٩٤٤ مثلا - لا نفي بالحاجة الى الاستحواذ على الوجود ، والسيطرة على اشكاله) - إن الأشكال

الهندسي الذي هو من خلق العقل النقي لا يبعد كثيرا - في نظر فؤاد كامل - للأشكال بجوهر هذا الوجود أنه يلتصق من إطار المستطيلات والمربعات والدوائر وما شابهها . إن شكل هذا الوجود أكبر من أن يطوع للتبراجل والمساطر والمثلثات ، أنه في جوهره شكل لا نهديس . أنه شكل يتداخل ، ويتلاطم ، ويتلاقى ، ويفترق . وهو في النهاية كل متكامل . كل متكامل ! ربما . . أما ذلك للحدس أو التصور الإنساني أن يستوعب الكل الذي لا حدود له .

وإذا كان فؤاد كامل يؤمن مع السوبري بزل كلي (١٨٧٩-١٩٤٠) أن الحواس لا تدرك إلا بعض الحقيقة ، وأن العقل قاصر بدوره في هذا المقام ، لذلك كان على الفنان أن يمتد في القادرة على استخدام وسائل أخرى للمعرفة . والذي يثير الإعجاب حقا في العمل الفني ، ليس الخطوط والألوان وتوافقها فحسب ، بل « إيمانها الى المجهول » .

الحركة والحقيقة

ليس صحيحا إذن في تصور فؤاد كامل ما ذهب اليه مؤلفان من أن الحقيقة مجرد شكل ومساحة ، ذلك لأن الحركة هي العامل الذي يشكم في الشكل والمساحة ، والحركة على حد قول رائد تجريدي آخر هو الروسي واسيلي كاندينسكي ١٨٨٦-١٩٤٤) - هي جوهر روحى كامن خلف الحياة كلها . ولهذا فعلى خيال أشكال مؤلفان ذات الثبات الأبدى جاءت أشكال فؤاد كامل مثل أشكال كاندينسكي - مع الفارق بطبيعة الحال - جاءت ذاتية الحركة لا يستقر لها قرار . « لا شيء ساكن جامد . حتى المكان مدلول وثقى . الحركة جوهر الكون . الحركة دين ، ومضة شوه ، عاطفة . طاعة » . لهذا كانت اللوحة منذ فؤاد كامل تكونا ذاتيا ، أقرب الى مدلول العاطفة منها الى مدلول المادة . والحق أن السمة التي ميزت عالم ما بعد الحرب



جائزة أولى في التصوير بينالي الاسكندرية السابع ١٩٦٨

ذلك الوجود المرسوم : من أنت ؟
ويصرخ في جنباذه : من أنت ؟ ولكنه
لا يتلقى أية اجابة ، ويرتد اليه
صوته ، لم يموت اصداؤه ، وتنبش
كما تنبش فطرة من ماء في حر الظهيرة
اللانهاية ، ويمع الصمت ، الصمت ،
الصمت اللغوي بالهجمات ،

ويرى الفنان الجبال والرج والنمل
تطل عليه يمشون تكاد تقسول له !

زائل تافه ويجب أن يقصيه الفنان من
مجال اهتمامه . وأن يركز على ما ليس
بزائل وهو تلك القوى الكونية التي
شغل بها جدا فرائق هاوكه (١٨٨٠-
١٩١٦) من قبل .

ولأننى السان ، ولأن الانسان هو
المخلوق الوحيد الذى يحيا في هذا
الكون كجزء منه ، ومع ذلك ينفك
انفصاله منه ، فان فؤاد كامل يسل

أن وجود الأشياء أصبح أقل أهمية
من ذى قبل ، واحتلت محلها قوى
غيبية . فقد وعدت الطبيعة النورية
البشر مثلاً بطانة حيوية من لافيد ،
وانتهى بها الأمر الى اشهار تهديد
مهول في وجهه كل البشر بالدمار
الشامل ، أي بدمار كل الأشياء .
فالاشياء الآن رائدة ، والتي لا تزول
هى القوى الخفية ، هى الطاقة غير
المرئية . إذن ، عالم المحسوسات

كالوت . والأسود والأزرق لوانان
فصيحان ، يحكيان لك ما في الإنسان
من شجن أزلي . الأسود والأزرق
تفتتان من كمان حجري ، صوتان
نفاذان ولكن بلا صخب ، ولا جلجلة ،
صوتان مهيبان ، متلعنا في الموسيقى
صوت الفوللا متى دوت بآثانه وتعلم
أغنية حب حزين .

**ونجد الضوء في كثير من لوحات
فؤاد كامل يخوض معركة ويجاهد
لاختراق الظلمة ، ونحن نخرج من
هذه المعركة موزعا ، ونظف الظلمة التي
تحوطه تهدده بأن تفتنه من جديد .
ومن هنا نجد في لوحات فؤاد كامل
مؤثرات تتحالف مع ظلال القلق الباقية
دواما في هذه اللوحات - على الرغم
وما في التكوين من نبل واتساق -
لترقى بالتجريد في تصاويره الى
مستوى الدراما الموجودة في المسرح
الحديث أيضا .**

ويستبد بنا ازاء لوحات فؤاد كامل
سؤال جدي : من أين تنبع رؤاه ،
رؤاه تلك ذات الطابع الخاص ؟ هل
هي من العقل تنبع ، أم من العاطفة
والإحساس ؟ أهي نابعة من العقل
الواهي ، أم من اللاوعي ؟ والحق
أن ما من فنان أصيل يقضي العقل
من فعلته في الحق والابتكار . صحيح
أنه قد يقضي العقل الوالف (القشرة)
ليفسح المجال للعقل الحقيقي (اللب)
المعسل الجدير بالاعتبار . وهذا
ما يفعله فؤاد كامل أيضا ، لأن العين
مهما كان الأمر تقوم بمطالبة رقابة
فعالة ، ولا فرار من سلطانها ، ولكن
الذي يتحقق في النهاية هو خليط
من نتاج العقل والوجدان ، بل ومن
الحس أيضا . ويلعب الحس دورا
جديرا بالاعتبار عند فؤاد كامل ،
فتأخذ رؤاه صفة النبوءات . ويجب
أن يضع المتفرج ذلك موضع الاعتبار
فعلا عندما يقف أمام لوحاته ، حتى
يتسنى له أن يتلونها . يجب أن
يلزم جيدا أن موقع قدميه يمكن أن
يكون الألق . يجب أن يقول : ربما لم
أكن قد رايت مثل هذه المناظر الطبيعية
الشامخة . أو ربما لم أكن قد رايت

والأسود . والأسود على الأخص
فيها رؤاه . لقد اختار فؤاد كامل
الرؤيا الظلمية . ربما كتأكيد للنموذج
الذي يدوب فيه العالم ، أو ربما
كتأكيد لأغنية الصمت الحاصل
بالهجمات ، مثل سماء الليل المرصعة
بالنجوم التي لا تلمح . والحق أن
الجمال والتعديرات والسيول والسحب
والدروب الوعرة . والطبيعة كلها
تكتسى في الليل بمهابة لا تقاوم ،
وتزداد عظمتها وشموخها كثيرا ، بل
إن اللمعة تضخم الرؤى ، فما بالك
بما هو ضخم أصلا في الليل ؟

اللون والضوء

ولقد قادت الرؤية الليلية
فؤاد كامل الى الوانه . لقد اختار

أبحث عن الاجابة . أبحث عنها
بنفسك .. في هذا الكون الترامى
الأطراف . ولعلها اللاجابه يخوف
محول ، يظل عليه من التعديرات
السحيقة ، من صدام الموج
بالصخور ، من أملاق البقاع النائية ،
من لقاء النور بالظلمة والقسوة
بالهواية .. خسوف يتسلل بطنى
راسخة بطيئة الى صدر الفنان ،
ويرى في عظامه ، خوف أخرس
بهيم ، مثل الصمت الذي يخيم على
التركيب الكوني الجاثم عليه ، من
لوقه ، ومن لبعته ، ومن حوله ،
كانه يولس في جوف حوت ضخم
حجمه حجم كل الوجود . الا حدود ،
والصمت ، واللاجابه . ثم يخيم
الليل ، ويقع اختيار الفنان على



تريال نيودلهي ١٩٦٨

ألوانه ، وهي الأزرق والأسود ،
يمتاز بنسب وجمال لا يدانيه فيهما
سوى الأزرق صوته ورفيقه . الأزرق
- على حد قول كاندنيسكي -
استيطاني عميق وغير محدوداني ،
أما الأسود لقاصم للانسجام صامت

عتمته الزرقاء والرصاصية ، يفرق
والأبيض اذا اعتبرنا الأبيض لونا .
ويصعب عليه كثيرا أن يستثنى عنها
ويستخدم عنها بديلا ، على الأقل في
مرحلته الحالية . ما من مصور له
ما لفؤاد كامل من إخلاص للأزرق

الطبيعة من هذه الزاوية ، ولكن من يدري ، فقد يتيح لي العلم ووسائله أن أراها .. فهذه المناظر الطبيعية الهائلة الأ نهائية . ولا تعني بذلك انه إنما ينقل مناظره مما تراه العين تحت الجهر ، أو من خلال منظار مكبر بصيد المدى ، أو في يوانق الاختيار ، أو على مناهض التشريح . صحيح أن الفنان يحس أن يرى هذه المشاهد جدا ، لكنه في الواقع يطلق العنان لخيلاته ، وهي خيالات موضوعية في النهاية . لئلا لا تسجل شطحات أو نزوات ذاتية ، بل يلتقي من خلالها للعالم الصغير - وهو الآخر - بالعالم الكبير ، وهو الوجود الخارجى الذى هو كل ما هو كائن ، وكل ما كان ، وكل ما سيكون .

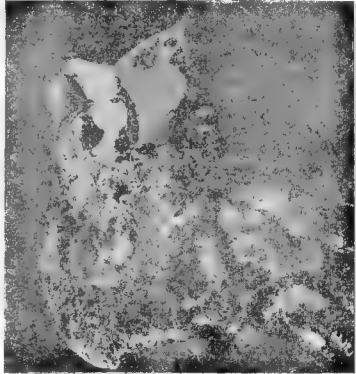
فه مخيلته أو لم يكن أين القسرون المشريرين . أن لوحات فؤاد كامل ، شاتها في ذلك شأن الأعمال الجادة في الحركة التجريدية المعاصرة ، تناج التطلعات ذاتها التى أوصلت الى نظريات العلم الحديث ، وإلى مشييدات المهندسين والمعماريين المعاصرين . فقد تولد التجربة في التصوير الحديث - على حد قول فيرنان ليجيه - عن حاجة ملحة إلى الانطلاق والابتداع ، شاته في ذلك شأن الفن الحديث والعلم الحديث بصفة عامة . فالرؤية الطبيعية ترتبط بمستوى حضارى معين ، وبدرجة معينة من النمو العلمى . ولقد أصبحت الهوية مسخية اليوم بين العلوم الحديثة وبين ما كانت عليه

في العالم الخارجى . ولذلك فقد تميز موقع الفنان الحديث مثلما تميز موقف العالم الحديث .

ولقد ذهب البعض إلى أن « الفن الواقعى » إنما يعبر عن مشاركة بين الإنسان وبين العالم الطبيعى ، بينما ينبىء الفن التجريدى عن رغبة الفنان في الانفصال عن الوجود الخارجى . وقد قويت فيه هذه الرغبة تحت تأثير تصوره الطبيعية عدوانية الطابع وزاخرة بالأخطار التى تهدد وتسحق ، ومن لم رسخ فيه الاعتقاد بأن لا أمان له إلا بتشييد عالم من الأشكال الأ لطبيعة يلوذ ويصمى به .

على أن هذا القول لا يصلح على إطلاقه لفهم الاتجاهات التجريدية الحديثة ، ومنها اتجاه مصورنا فؤاد كامل ، حق الفهم . لقد سمعنا من رواد التجريدية بول كلى يقول أنه إذا كان قد أعرض عن الطبيعة فليس للابتعاد عن الطبيعة بل للتففل إلى أعماقها . ويعلم فرائزمارك أن الفن التجريدى هو محاولة إعطاء الكلمة للوجود ذاته بدلا من النفس المتقلبة بظواهر ذلك الوجود ، ويعترف واسيلي كاندينسكى أن حبه للطبيعة زاد تأججا منذ أن كف عن محاكاتها ، ويستطرد قائلا أن الوقت سيثبت بعمية أن الفن التجريدى لا يقسم مرى الوحدة مع الطبيعة . فالتصوير التجريدى إنما يتسرك ما هو من الطبيعة بمثابة الجلد من الجسم ، ويتففل إلى العظم ، أو بمثابة أخرى أن الفن التجريدى لا يتخلى عن أصسوليات الطبيعة ، أى من قوانينها الكونية .

وفى هذا اليقين يسير فؤاد كامل أيضا ، فمما أوغل في التجريدية فإنه - بصريح قوله في سطور له بعنوان « الأ معنى خارجنا كما هو داخلنا » - لا يفصل بين ذاته والكون . « الأالر الفنى الذى يمتص جميع اشعاعات النفس ويصمات الكون هو السطح الصخرى الآخر الذى تطفو فوقه طوفح التسدع والانجراف والسند والصفسط والاكتماش والترسب »



بينالى فينيسيا ١٩٦٨

مواكبة فنية للعلم الحديث

وعندئذ يمكن أن نعتبر لوحات فؤاد كامل مواكبة فنية للعلم الحديث مناحيه المختلفة ، والحق أنه ما كان بالإمكان أن تصور مثل هذه الصور

هذه العلوم من قبل . فلم يعد الأمر بالنسبة للعلماء اليوم مجرد رد يا هو مرئى ملبوس . وكثيرا ما يسير العلم الحديث من اكتشافاته في قالب معادلات رياضية وصيغ حسابية أكثر متنا يلبغا إلى وصف الأشياء ورباطها

و « ذلك الصراع بين الذات الحرة والعالم الخارجى يتولد منه نسج لوحات - فؤاد كامل - نسج النفس واشتهارها، نسج المجرات والقضاء المزدهر بالنجوم ، نسج التجمعات والتمرجات عندما تنقسم بكرة العياة الاولى ، وتبت ... النور والطاقة في شظايا الصخور البلورية في حبيبات الرمل والطين ، في رذاذ المطر ، في عروق الرخسام ، وجلود الجمير والسنت ، في ارض مصر التى سفعت رياح الصيف ، وفي شواطئها التى صفقت بصخورها رياح الشتاء ، في الجرائث المكسي بطن النيل.. في غدير النور ، في زهرة الصخرة . »

وواضح من ذلك مدى انتماء فؤاد كامل للطبيعة ، كل ما هنالك انه انما يتقضى ليها - على حد قوله ايضا - من صورة صراعها المستمر بين ما هو كائن فعلا وما سيكون في لحظة تالية ، في صراع الوجود والحقبة والفلساني والباقي ، متخطيا حدود النظم ، آملا في الكشف النسبي عن العوامل الأكثر حقاً وتكراراً ، والتي قد تؤلف نسبياً ايضا فيه قاعدة أساسية ، تصبح للنظر مجسومة من الحالات تقطعت وتناثرت . ويبين من ذلك أن فؤاد كامل لا يتحاشى الطبيعة ولا يشيح بعصره منها ، كل ما هنالك انه يعنى جيدا أن يتأمل ذلك الوجود الغير للطبيعة ، وعندما يقطع نقاب الزرقة والوئى ، ويعظم اليقين الرياضى والبناء الهندسى يجد نفسه واجبا أمام قدر مترعب ، وكون صامت ، وهذا البعد الدرامى للوجود ، يشغل بال فؤاد كامل كثيرا . ويسمى باللغة التشكيلية التى « ليست بدعلا للحياة أو الأدب والفلسفة » أو حتى التمسر - يسمى الى « المجهول الرابض وراء الأشكال .. واللعج اللانهائية من القضاء » .

أسطورة سينيف مرة أخرى

على انه اذا كانت بعض الأشكال التى يقدمها الفن التجريدى تقرب من الأشكال الطبيعية فلا يجد أن نلخص

من ذلك الى أن المصور التجريدى قد اتخذ تلك الأشكال الطبيعية نموذجا يحتذى به لوما ، وانما يجب الاعتراف قتل بأن هذه أو تلك من الأشكال التى يبتكرها التجريدى ليست قريبة من عالم الطبيعة الى ذلك الحد الذى قد يتوهمه البعض ممن للطبيعة منهم مدلول جد زائف .

وقدلا عن ذلك فان هذه الأشكال التجريدى المم يبتكرها الإنسان الذى هو بدوره جزء من الطبيعة ، هو مكاناته وروحه وحواسه وخياله وقلقه بل احلامه ايضا ؟ أن الفنان التجريدى في هذا المقام نموذج حي لأسطورة سينيف مرة أخرى فالمصور التجريدى كلما اجتهد أن يتفادى يفته الواقع وجد ذلك الواقع قد ارتسم في لوحاته من خلال امعانه في الابتعاد منه .

ولهذا فاننا اذا تأملنا تكوينات فؤاد كامل التجريدى طالعنا كثيرا في متعدد من مسود الطبيعة الدائبة التدفق والتصادم والجريان . وهو يعاكس الطبيعة ايضا بميله الى النسب التى تلتق النسب الإنسانية طولاً وعرضا . وبالتالي اجمه الى نقطة مساحات تتيح له تجسيم النسب الإنسانية ، فمثلا ان مشهد السماء وسحبها وبروقها من قمة في جبل المقطم أكثر مسا لشخاف القلب من منظرها خلال كرة صغيرة . ونستطيع أن نلمس في لوحات فؤاد كامل بهذا المقام ايضا أهمية حامل الحركة الجسدية للمصور عند عملية التشكيل . فهذه الحركة - على حد قول فؤاد كامل - « تتيح لنا في الوامية الضمنية التحرر والانطلاق الى وسط لا يفصل فيه التفكير عن الفعل عن النشاط الدائم لفواصل الكتف والكوع والرسغ واليد - والأصابع القابضة على الفرجون أو على أية أداة أخرى تحدث أثرا وينبئ ذلك من اعتماد أصيل لدى فؤاد كامل في أن يكون « مصورا حائطا » من الطراز الأول ، يصول ويجول بفرضياته على مساحات

واسمة . ولعل في أروقة الجامعات وقاعاتها الضيقة متسما لتجرباته الأصلية النابضة بالنبوءات العلمية.

الفنان والموقف الفكرى

ومن يتابع فؤاد كامل على مدى تاريخه الفنى يجد أن فنه في الواقع موقف فكري ، كما قلنا ، فهو لا يتخبط مثل الآخرين بين التجريدى والا تجريدى ، لقد اختط فؤاد كامل طريقه ، واختار بما يربط فرشاته واللوانه ، اختار ما هدته اليه تجربته الذاتية في الفن ، هذا الذى اختاره اتفق في النهاية بالموقف المعاصر ، وبروح العصر. لقد تجارب فؤاد كامل مع المالية ، وهذا من الصواب ، فان الحلبة تتراجع في كل البلاد لتفسح المقام للمالية وبوسمنا دون ريب - كما يقول استاذنا الراحل رمسيس يوتلان - أن نهجم أو نبش ولكن ليس من حقنا إلا أن نلسم ونعترف بذلك أن ما سطر عنه التجارب المالية في لندن يستغنى في طوكيو وبرلين ، وما تتوصل اليه بيوت الأرياء في باريس تتلقفه بنات حواء في أثينا ونيسودلى ويونيس ايريس . وما تشكل عليه النظم السياسية في موسكو أو نيويورك أو بكين له انعكاساته وتطبيقاته هنا وهناك . العالم كله أصبح وحيدة واحدة ، بحيث تسر الفروق القديمة بين الأمم الى الاندثار . والأمم ليس أمر فؤاد فنانى ، وانما هو - على حد قول رمسيس يونان - انقلاب فنانى عميق . والرابطة قوية « بين طابع الفن الحديث ، وبين ذلك الانقلاب الخطير في حياة الإنسان الذى ظهرت بوادره من نحو مائة عام ، ثم اشتد واخذ يشمل العالم في القرن العشرين. ونعنى به التحول من حضارة الزرامة

والبحر اليدوية الى الحفصارة
الصناعية الحديثة . فهذا الانقلاب .
قد هر حياة الانسان هرا حثيفا ،
ليس فقط من حيث احواله المادية ،
وانما من حيث نظره الى الوجود ،
ومعتقداته ، وقيمه ، وموقفه من الكون
والطبيعة « ولهدا أيضا اصدائه في
المقل الفنى . فالفنون في طريقها
الحديث الى العالمية . وقد يتال ردا
على ذلك ان التاريخ قد عرف قسا
فروميا وقسا اسلاميا ونا تطويا وغير
ذلك ، ولكن هدا كان في عصور
سابقة ، اما في القرن العشرين فان
البرقة قد قضت على المسلمات وحطمت
الفروق ، وقربت بين الفنانين على
نحو ملحوظ ، حتى انه قد اصبح في
السويد والنرويج والدانمارك ، وهى
بلاد الثلوج ، من يستخدمون ذات
الالوان الحارة المألوفة بين مصري
السودان ونيجيريا وغيرها من بلاد
أفريقيا . ولم يمد التمايز اليوم بين
بيئة وبيئة بقدر ما هو تمايز في
الفردية . واصبح للنظرية الواحدة
او الانحاء الواحد اتياع في مشارق
الأرض ومغاربها . أنت ليس ذات
الحلة التى يلبسها الأستاذ في جامعة
روما ، أما زى الفلاح المصرى فهو
الذى يختلف من زى الفلاح الإيطالى .
لكن مع تقدم الثقافة ثلاثى الفروق .
ولذلك فان الفنون الشعبية تتراجع
منسحة الطريق الى الفنون الانسانية .
ولهذا فليس من الدقة ان نتساءل
امام لوحات فؤاد كامل ما اذا كان
الأزرق او الأسود الذى يستعمله هو
لون مصرى ، وسأهى مقومات
مصريته . والاصح ان نقول ان ألوانه
عالمية ، او ان نشنا المقل هو الوان
محلية بقدر انصباب الحلية في

العالمية وانساحها لها السبيل . ومع
ذلك يمكن ان نقول أيضا ان الوان
فؤاد كامل ألوان مصرية وعالية في آن
واحد . الا يوحى الأسود الذى يخيم
على لوحاته بزي الفلاحات عندنا ،
ذلك الزى الأسود الذى يغطي المرأة
من عنقا الى أخمص القدم ، وكل
ذراعيها ، لم رأسها وكثفها ، فتبدو
المصرية قطعة من الليل في مكسيها
وجلسها ؟ لم الا يذكركم الأزرق الذى
يؤاخي الأسود في لوحات فؤاد كامل
بالأزرق الفرعوني ؟ ومع ذلك فان
أنايب الألوان مصنوعة في لندن
وبابرس وفي غيرها . الا يمكننا ان
نستنتج من ذلك كيف اصبحت العالمية
والمحلية متداخلتين ومتشابكتين الى
أقصى الحدود ؟

لقد كان الفصل كبيرا « للتجريدية
الحديثة » في أنها أطلت في الوقت
المناسب احقية الفنان في الانطلاق .
ولقد عرف أولئك المصورون الذين
أتروا الحرية السقة دون ان يتردوا
في التهور او اللامبالاة . عرفوا كيف
يتحملون مسؤولية استخدام هده
الحرية لاثراء التراث الانساني .

من الحرية الى العمق

ولقد تحول مركز الصراع في
مسار الحركة الفنية عندنا من
« الحرية » الى « العمق » . لقد
كان هدا قبيلا وميردا للفنان ان
يكرس القيود ويؤكد حريته في الخلق
والإبداع . فلا يشقى . على حد قول
فؤاد كامل . ان يطيح بيسودة أى
كائن . والا يخضع لخطه يرسمها
مقدما ، والا يشكل مادته وفق مشروع
سابق . وقد اعترف للفنان عندنا
بهذا المطلب اليسوم . واصبحت له

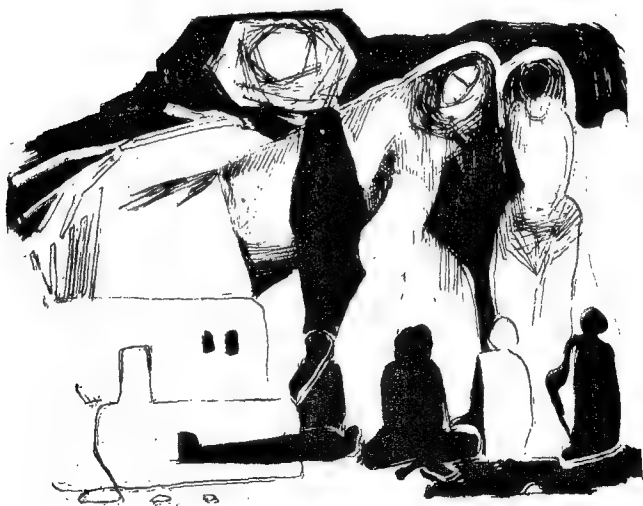
الحرية التشكيلية في أن يسبر عن
نفسه بكل طلاقة . وأن يصيبح
السبح . على حد قول فؤاد كامل -
الى خلجات الموجودات جميعا ،
يستخرج منها خطوط الطم الذى
لا أبعاد له ، وأن يغطي بها عالم
المرئيات مستكشفنا عالم المجهول
ويتقرب من سراديب مطبورة كانت في
الأفوار البعيدة . ولقد صارت الدولة
تولى رعايتها للمصورين التجريديين
وغير التجريديين على حد سواء ،
وكثير من الفنانين الطليعيين وجدوا في
« مشروع التفريح » سندا ومونا .

واذا كانت حرية الفنان قد
استتببت الآن بعد صراع كان لفؤاد
كامل دور بارز فيه بمقامرته التشكيلية
منذ طلائع الأربعينات من هدا القرن
والتي كان من أنفج ثمارها قيادة
مواظيه نحو « بلوق التجريدية » -
اذا كنا ذلك قد صار المطلب اليوم
في فننا الحديث ليس الجهاد من
اجل الحرية بل توخي العمق . والعمق
يحتاج الى تركيز ، وهذا ما يحققه
« التفريح » لفؤاد كامل الذى عرف
بنظخته وثقافته كيف يخلص لشكل
وموضوع يكرس له جهده ، ويربط به
مصره .

وانه لما يسمنا حقاً أن نرى
الحلقة المفقدة من المنفرجين الدوامة
الذين يتجاوبون مع أعمال فؤاد كامل
تتسع كما للاسماع التدرجى في
القدرة على التسلوق الفنى نتيجة
للتقدم في سبل التعليم والثقافة حتى
نصل لوحاته الى جميع المواطنين ،
تماما مثلما تتسع دائرة التذوقين
للموسيقى الرقيقة والمرح الجيد ..

نعيم عطية

مع ادونيس في المسرع والمرايا



ماذا أنت صانع مع هذا الشاعر العربي العجيب ، الذي تدخل في ديوان من دواوينه ، فإذا أنت واقع منه في شراله ، تلفخ خيوطه الدلعية حول عنقك وأطرافك ، فلا أنت عندئذ مقيد كل القيد ولا أنت حر كل الحرية ؛ أنك تتحرك ، ولكن في حدوده هو وبين خيوطه ؛ أنك لا تدري من نفسك أنت راضٍ حتى في تركه أم راضٍ في الحثك معه ؛ أنك في حلم ، كل ما تقع عليه عينك ليسه كائن عجيب إذا ما قسته إلى كائنات العالم اليقظان ، فيتبين لك - في اللحظة التي تفتح باب ديوانه - أن تغلق وراءك الباب ، لتعيش معه في دنيا أحلامه هذه ، لا تقبس شيئاً منها إلى دنيا الواقع ، ألا بعد أن تخرج منه إذا قدر لك الخروج .

فهذا هو أحدث دواوينه - **الصحح والبراء** - يصادفك فيه أول ما يصادفك ، حلم يطلق عليه عنواناً هو « **جئالة امرأة** » ؛ فمن منه إذن منذ أول كلمة في القصيدة ، نحن معه في جو تشيع فيه راحة الموت ، لكنها هنا راحة ليست بالكرمية ، وإن تكن باعثة على الحزن العميق ؛ أن كلمة « **الموت** » ومشتقاتها تتردد مدة مرات في كل صفحة تقريباً - والقصيدة أربع عشرة صفحة - فضلاً من ملحقات الموت من قبور وأكفان ، ورماع مسونة وجراح نازقة الدماء

فمن يا ترى المرأة التي هبده جئالها ؟ التي حين التي على نفس هذا السؤال ، بعد قراءة القصيدة الأولى من الديوان ، لأشبهه بمن يحاول أن يتذكر شيئاً من معالم حلم رآه ، ليس أمامه معالم محددة متتابعة تروى كأنها هي قصة متماصة ، ولكنه يوازن منشورات من رموز ، قلد بها هنا وهناك ، وعليه أن يجري بينها خيط من منه - وأعيد أقول بأن الخيط الرابط هو من عند مفسر الرؤيا ، لأنه ليس جزءاً من أجزاء رؤياه - ويستطيع أن يربط الرموز المتناثرة بأكثر من خيط - فتتألف له أكثر من رواية .

وأعود فأسأل من هي يا ترى المرأة التي هذه جئالاتها ؟ إنها امرأة سمراء تسم لها أن توضع حية مع جثة عفيق لها مات ودن ، ثم أخرج من قبره ليوسف على زورق ، ووضعت معه هذه المرأة السمراء ، وانطلق بهما الزورق إلى عالم الغيب ؛ وعليك أيها القاريء أن تضرب سمى أخباص في أسداس ، فلعنا نفع على مفتاح يفك لنا الرموز .

بذلك الشاعر قبل أن يبدأ قصيدته ، بأن مكان الحوادث المروية في قصيدته ، مكان على شفة نهر ، عليه قبر مسقوف بيمينان من القصب ، ونشرت حول القبر لياب تقنية متعددة الألوان ، وجلس هناك جمهور من نساء ورجال ، يعلمون وقار حزين . ترى هل ترمز النياب التقنية المتعددة الألوان التي أحاطت بالقبر ، إلى اعلام الدول وقد تطلعت حول ميني سمر الآم المتحدة مثلاً ؟ إن كان ذلك كذلك ، إذن فلأبد أن يكون الناي في القبر أملاً من الأمال التي كانت معقودة على تلك الجمعية الدولية ؛ على كل حال ، هذا اجتهد أبداً به لعله يهديني في السير خلال أجزاء الحلم .

يبدأ الحلم برجل أسود ، يحدث الجمهور الجالس حول القبر ، ومشيئاً إلى الميت ، فيقرر من الميت بأنه « **مات** » وما حوله صغيرة عاقلة بالأرض ، **محطولة** ، **والأرض رمانة** » فماذا ينسئ هذا ؟ ما هي الفسفرة المحطولة ؟ وما معنى أن تكون الأرض رمانة ؟ أن الصورة التي ترسم في ذهني هنا ، هي ذواكب شعر تظير مبعثرة في الهواء ، لا يسبكها إلا طرف منها تجمع على الأرض ، وانتقلته مرسة ، فباتت ثابتة على أرضها مبعثرة في هوائها ؛ أنتقول من هذه الصورة - على ضوء المفتاح الذي أعدهنا في أذهاننا أول الأمر - أن الرمز هنا يشير إلى أجزاء كان يرجى لها أن تكون مغفورة مما في وحشة تمسكها ، فإذا الوحشة محمولة الروابط ، وإذا الأجزاء متناثرة في

الهواء ، يرغمس تجمعها على أرض واحدة ؛ وفي هذه الحالة ، أكون الأجزاء المبعثرة هي الأسمم المفككة التشاحنة المتقاتلة ، تجمع معاً على الأرض في دار واحدة تمسكها ، لكنها متعارضة الآمال والإعلاف ؟ أو ربما كان ذلك متفرعاً - في ذهن الشاعر - إلى حالة الآفة العريبة في مرحلتها الراحنة ، تجمع أفرانها على صعيد الأرض ، لكنها ما زالت مبعثرة القوى مشتتة الانجاء والوسيلة ؟

ولسود لحظة من صمت ، يتوجه بعدها الرجل الأسود بخطابه إلى النساء وحدهن من الجمهور المتجمع ، ليسانن من منهن هي العاشقة التي غابت في أحلام الرجل ، و « **ليست أجفانه** » حتى لم يند يرى سواها من دنياه ؛ وهنا ترد الجؤلة : بكلام يترك فينا أثراً عاماً مؤداً أن الموت مضموم على أهل الأرض ؛ ويسود بعد ذلك صمت ، يتأمل الرجل الأسود خلال وجه النساء ، لعله بالفراصة يحدس من تكون العاشقة ؛ وهنا تنهض السمراء ، وتنهض معها رفيقتان أحدهما سوداء والأخرى صفراء ؛ وهن أن الإيحاء هنا شديد ، والأشارة واضحة إلى آسيا وأفريقيا والشرق الأوسط الذي يربط بينهما ؛ والمهمة من هؤلاء النسوة الشبيلات ، هي السمراء ، لأنها هي عاشقة الرجل الميت ، وهي التي سيقضى عليها أن تصحب إلى عالم الغيب ؛ وبهذا السمراء في الحديث ، فقول : « **انتقل** » ، **والليل تحت جسدتي ينكر** » - وربط الزمن بالانكسار صورة شائعة في الديوان كله ، حتى ليخصص لها الشاعر قصيدتين متتابعتين ، « **الزمن المكسور** » و « **مرايا وأحلام حول الزمان المكسور** » وتقع كلتاهما معاً في اثنتين وسبعين صفحة - وأعود إلى قول السمراء في أول حديثها أنها تنتظر والليل تحت جسدنا ينكر ؛ فعاداً نفهم من ذلك في الليل ينكر من قلق الصبح ، فهل يراد أن السمراء ترتقب انبثاق فجر يزِيل عنها سواد الغائسة ؟ يجوز ؛ وهي تعني في

حديثها نائلة : « والنخل في جدائله ،
والطر ، عينان تفسران لى اوائل
الفصل » واحسب أن الشاعر أراد
ببدء الصورة أن يرسم التلق في
نفس المرأة الرقيقة ، فهي تقيس
الزمن متارقة ، مهتدية في ذلك بعلامات
بارزة من تحولات الطبيعة ، فالتنخل
حولها يشر في فصل معين من
فصول السنة ، والطر ينزل من
السماء في فصل ، الأول يحدد الخريف
والثاني يحدد الشتاء وتضمنت المرأة
قليلا ، محدقة في وجوه الخناس
حولها ، ثم تقول كلاما لعله يمتنى
عودة الذاكرة الى أيام ازدهار ومجد ،
اذ تقول : « كان ورق النخيل يمتد
كالفضاء ، كان قميصا أحمر السماء »
وقلت : هذا زمن يعيل نخسوى »
ولريد أن تسترسل في ذكرياتها ، لولا
أن الرجل الأسود يقاطعها في لفة ،
لانه رأى جهرتين تنوهجان من القبر ،
فيصحبها يديه قد استسلتا ،
ويسمع هجمة تسرى في الهواء ،
فيظنها أصدا صوت الميت قد همست
بها أوراق العشب ، أن الميت قد آن
اوان قيامه في قبره لينتقل جثمانه الى
العالَم الأخرى ، وعلى عاشقته أن
تستعد للرجل في قميص يدها ويتجه
بها نحو بقية ، تراقها الزميلتان :
السوداء والصفراء ، ويتركن الرجل
الأسود ، ليجهز طقوس الجنائز ،
فتأتى المرأة السوداء باناء مليء بالماء ،
وتأخذ هي والصفراء تفصلان قديمي
المرأة النحراء ، التي تهلى بكلام
مستفلق المالى ، لكنه موح بالشار
المتحصنة الحزينة ، ويرد عليها
الجمهور بكلام مستفلق كذلك ، لكنه
كذلك يوحى ، يوحى بماذا ؟ يوحى
بنجيمة فجمت بها المرأة السوداء

ولم يد امامها الا أن تنضوى تحت
سقف هذه الكتلة ، تشعل هناك
حريقا ، وتبدأ من هناك طريقها .

لنا ما زلنا نملق في أذهاننا جميع
الرجل الميت ، الذى هذه المرأة هي
عشيته وعاشقته ، نسج منه ،
ولكنه بمد مخبوء في قبره ، ولا ندري
من يكون ؟ وتسترسل الصفراء في
حديثها ، ويرد عليها الجمهور ، بما
قد فهم منه أن مسرح الاحداث هنا
قد شهد حيا ، وأن هذا الحب قد
باح وافصح من نفسه ، وكان المشهد
عتملك « غصنا يورق » وغنى الحب ،
ثم « واه في غريات القنار » ليمود الميتا
في غد ، ولكن في أى ظرف يمود ؟
انه يمود « والشمس دم والشمس
جرار » - انظر الى هذه الصورة ،
التي صبغ فيها سواد الليل جرادا ،
وسالت فيها الشمس دماء تنسكب
في الجرار - وأخيرا نتابع حركتين
جاءتا من جانبيين مختلفين ، ليلتقيا
على زورق الجنائز :

فمن ناحية تخرج المرأة السوداء
وقد ذهبت عنها كثافة الجسد ،
لتبدو شفاقة كالملاكمة ، وما يزال
الى جانبيها المرأتان السوداء
والصفراء لتشبعها الى زورق خشبي
ظهر عندك على شفة النهر ، وقد
أقيمت عليه قبة قهصا سرير مغطى
بغطاء كثير الألوان - لقد عادت الميتا
الالوان الكثيرة مرة أخرى بايحاءاتها
ووقفت الى جانب السرير عجيوز
تنتظر ، ولعلها هنا ترمز الى التاريخ .

ومن جانب آخر ترى رجلا
يخفون في الأرض ليخرجوا منها
جسما ملتوثا بقماش أسود ، ومع
جرة ومزمار - أهنا رمز للخمر

والفناء ؟ أهنا رمز فرويدي للرجل
والمرأة ؟ - وأزال الرجال عن الجثمان
غطاءه الأسود ، ليظهر لإبسا مروالا
أسود ، وخفا أحمر ، وتلنسووة
مقنعة - ترى هل يشير الشاعر بهذه
الصورة الى وطنه سوريا ؟ هل
يشير بها الى الشرق كله برخارف
نهاية ؟ هذا رمز أراه رئيسيا محوريا
للقصيدة ، لانه هو الذى يهذبنا الى
الذى « مات » - في رأى الشاعر -
وجر بوقه الماضى موتا جديدا يوشك
أن يقع -

على أية حال ، حمل هذا الميت في
ثيابه المراكسة ، حيث وضع في
الزورق على السرير المد هناك تحت
القبعة ، وهنا صاحت المجوز القائمة
على حراسة السرير ، صاحت بالناس
ملفوفة : أن عاتوا كتبنا وألقاها وورقا
- مما يزيد الإيحاء بأنها رمز للتاريخ
وهو يسجل طين الموت ما كان منه
وما يكون - ثم صاحت أن هاتوا
« عسبا وعصاة » وتلعب العصاة فوق
الميت (وللعصاة ذكر متكرر في
الديوان) ولعلها ترمز الى الحب في
ويؤتى بالمرأة السوداء محمولة على
أيدي أربعة رجال ، ترتل كلاما كانها
تردى حلما بما تتنبأ به ، حلما يشجع
ليه اليأس ، فكانما هي ترى الناس
سجناء أقفاص تملو بهم ليخوفوا بها
غابات من الضجيج ، حيث تلوب
الاشياء الصلبة ، وتتصلب اعضاء
الكائنات الحية ، ويتحول الحب
بينها ليصبح تناسلا وتكاثرا « في
أعشاش الموت » .

لكن الماشقة السوداء ، قبل أن
تلحق بيشان مشقوشة على الزورق ،
تخلع من معصمها الأسير سوارين ،
تعطيهما للمجوز ، قائلة لها : « غطية

من الجسد ، تلفت كالسوار حول الفروج » وكأنها تريد بذلك أنها تنزع عن نفسها قيدين كانا يقيدان روحها ، لتنتقل حرة في فضاء الانهائية ، حيث لا حدود ولا قيود ، وترك الحدود والقيود لأهل الأرض وقد اهتمت موابر الحادثات الراحلة من رؤية الحقائق الخالدة ؛ وكذلك قطع السراء من ساقها خضالين ، عطش أحدهما للمرأة السوداء ، وعطش الآخر للمرأة الصفراء ، فالتة لهما : هذه رسالة مني اليكما ، تثير في نفسيكما أحلاما سرعنا ما تقذف يكما في مناهات لا تضيغان في شبابها ، لكنكما لا تمودان منها إلى حيث كنتما ؛ انها أحلام مستكونان سحيقتين في رؤاها ، لتكونا بمنزلة سجانين لواقع دنيا اليقظة والصحو ، أي انكما مندلل تريان دنيا الواقع على هوى أحلامكما ، فتفتنمان بالأحلام ويضيق منكما الواقع .

التي أتبه القاريء أنني لا اتقل إليه في كل ما أقوله عبارات البتها الشاعر في ديوانه ، بل أنقل إلهامات نشأت في ذهني نتيجة لقراءته ، فإذا كان لمة ضلال ، فانا الضال في الفهم والتفسير .

اجلس المرأة بجانب جثمان الميت ، وتلقى المجرى خيبة مشتملة في الزورق ، ويرمي الرجال فوق المشيمة المشتملة خطبا وزهرا وخيرا ، ويشتمل الزورق متمتعا من الشاطئ ، سابحا على صفحة الماء ، والجميع على الشاطئ يشيرونه بأنافيس جنائزية ؛ وأخيرا يشتفي الزورق ، ويبنى الجميع أنشودة يروون فيها أن المرح الذي كان الحب يملؤه ، قد دخله الموت ؛ وتنادى جوقة من وراء ستار ، لتقول أن من جنازة المرأة سيبدأ عهد جديد ، ستشأ « مدينة آهن من معداة » ولعل هذه المدينة أن تكون هي الوطن العربي في بعته الجديد .

ويختم الشاعر قصيدته بخاتمة يصور بها نبوته فيجعلها كالصرخة « تطاولت » وانحطرت كالنهر ، وأيتها تجري ، - رأيت صوتي ، ينزل من ينبوعه ، نحيلا ، مهاجرا ، يقرع باب الدهر » ... انها صرخة الأمل في مستقبل أمة عربية دفنت حاضرها البغيض .



هذه هي أولى قصائد الديوان ؛ وهو يجري في قصائده العثر على هذا القرار ، تقرا فيه كلاما - هل قلت « تقرا » ؟ - كلا ، بل تتع منك فيه على كلام ، لا يكاد يشتمل على عبارة واحدة ربيت أجزاءها على الصورة التي نالها في العبارات المفهومة في أحاديثنا اليومية ، لكنها شديدة الإيجاء ، ولكل مطالع لها أن يستوحيا على أي وجه شاء .

وتسألني بعد هذا : وما مجمل رأيك في الشاعر وديوانه ؟ فاجيب : أن نظرية الشعر في عصرنا ، التي تقول أن الشعر لا ينبغي أن يفسح ، وتضيحه الإيماءة ؛ وأنه في ذلك لكابوسيتي التي « تسوحي » ولا « تقول » ؛ إذا ما دفنت - أمشي نظرية الشعر في عصرنا - إلى أقصى نتائجها ، المبرت لنا شاعرا مثل أدونيس ، وديوانا مشيل « المرح والمرايا » ، فلي أدونيس وديوانه - بل ودواوينه التي سبقت مضافة إلى هذا الديوان - هما مثل هي ، تتركز فيه استجابة الشعر العربي المعاصر لمرخات عصره ؛ لئلا نستغنى عن أدونيس ومن شعره إلا إذا استغنيانا العصر كله بشئ ملامحه .

أسف واعتذار

نشرت هذه المجلة في العدد الماضي مقالا بعنوان (محمود درويش - شاعر الأرض المحتلة) بتوقيع السيد فاروق يوسف أسكنده ، ثم تبين أن هذا المقال مأخوذ بالغاظه من مقال للأستاذ الكاتب المعروف رجاء النقاش ، كان قد نشره في مجلة المصور بتاريخ ٢٩ ديسمبر ١٩٦٧ ؛ واننا إذ نأسف لهذه السسقطه الخلقية والعلمية التي اقترفها صاحب توقيع المقال المزور ، نقدم اعتذارنا للأستاذ الأديب الناقد رجاء النقاش ، وها نحن أولاء نرد الفضل لنويه أمام قرائنا .

الأبنودي وقضية العامية في الشعر

أول ما يلفت الانتباه في شعر الأبنودي :

● أنه متنوع باخلاص وصدق من روح الشعب ومن تاريخه .

● رؤيته الخاصة الواعية للواقع ، وللإنسان ، وللأشياء .

● انتقاضه على الصورة الشعرية المعبرة ، والموحية ، والمؤثرة .

● أحلامه المنشئة والمستمرة بواقع أفضل .

وكلها أدوات مبنية وحادة ، تشير إلى أن الشاعر مدرك لوضعية الميدان الذي يخوض معتركه . مخلص لهذا السلاح الذي يشره في وجه الواقع .

عبد القادر حميد

أما عن روح الشعب الذي يفيض على شعر « الأبنودي » ، ويفيض به .. فهذا الوعاء الرحب ، الذي تتزاحم بداخله جزئيات عالم بشري ، يمثل هذه الرقعة الفعالة من الأذرع ، والعروق ، والرق ، المساعدة العريضة للمجتمع . الفلاحون ، والعمال ، والفقير والصانع . اللبيل والجدران ، ونياح الكلاب ، وصغير الرياح ، وحفيف الأوراق في الليالي العاصفة . تلك هي التفاصيل الصغيرة

والكبيرة ، التي تفتح عليها طفولة « الأبنودي » وعاشها صباه في قريته وهي تفاصيل مزججة ومفومة ، تسحق في معظم الأحيان .. لكنها تصنع فارسا في حين آخر . ولقد امتلأت شرايين « الأبنودي » بدماء قريته ، وهرقا ، وتفتحها ، وروحها . وهو حين امتلأ شرايينه بكل هذه التفاصيل ، لم يستطعها كما استقبلها . وإنما هي تمر من خلال رؤية خاصة ، مثلما تمر حبات الآخرة بأسنان الرحي وبالمخل ، لتفصل بين الردة وبين الدقيق .

إن « الليل » في قرية إبنود - ونحن نقف الآن أمام ديوانه الأول : الأرض والعيال - ليس هو صوت الناي في قم رابع . وليس التمايع النجوم في أمسية مقفرة . وليس بساطا سندسيا من المحلول تحت ضوء القمر .



ع . الأبنودي

وأنا :

الليل مرصير

وطاحون .. وفقر

وطيور سوده تنفق .. لتفق

تدمي القمره ينامق .. وقطر

والنخل مسلات مرشوشة عليها الأساطير

وبيوت الفلاحين من طين

أيدان سوده مغنيه بفاس

والناس نايمين

نايمين صاحبين

الليل في رؤية الشاعر .. هو كل هذه المزعجات . جميعا الليل الثقيل ، المزعج ، المقلق أنه يعمق سسواد الليل يبعث من الألوان الصوتية ، لا شيء غيرها على الإطلاق يعبر بلغة الشعر من الليل في قريته . الليل مزججة جناليزية من أصوات الكائنات في مائمه أمواته بين الموت والحياة ! وهو لا يشق أنوائه من اللون المباشر لليل . وصوره لا يمكن أن تكون مسورا ورومانسية رغم الكتابات والاستعارات . أن « حجم الواقع » الذي ينزف من مسام هذه الصور ، يتأذى بها تماما عن نصيلة الرومانسية . ذلك أن الملقى يستقبل الجزليات المطروقة ، دون أن يركب إليها طريقا من الضباب .

« والأبنودي » يستلهم صور اللوحة القائمة لليل من خلال علاقة الليل بالقريه ، لا من الليل ككائن مستقل بذاته . من خلال حزمة الأحاسيس والصوتيات التي تتكون منها أظافر الليل ، وهو ينشعبها في شق القرية . أنه يقدم « بانوراما » حية ومتحركة بالكلمات .. لا بالكلام . ومن خلال « البانوراما » تجد نفسك في مستوى النظر من رؤيته . لتري الليل على حقيقته وكأنك لم تره من قبل . أو كأنك رأيته ولم تره . أو كأنك تراه لأول مرة .

وأنت لا تعلم أن تفاضل بين صورة وصورة في شعر « الأبنودي » . كل صورة تختلف عن الأخرى ، وتجديك ، وتضيف إلى اللوحة لكثيفا جديدا . وتعمد الصورة أمام الحدث الواحد ، ليس أكثيا من قدرة « الأبنودي » على التصوير والتصوير . والا أصبحت استعراضا وحشوا ، وتكرارا . وإنما هو نابع من قدرته على التدرج بالألوان والظلال ، واستقطاب عدسته لجزليات هذه الألوان ، التي تعطي في النهاية تضاريس اللوحة ، وكأنه يرسمها بالسكين ، أنه يكلفها حتى لتحس أنك ترسم معه . أو أنك أنت الذي رسمت !

وعندما يبدأ « الأبنودي » من تواتر الصورة الشعرية ، معبرا بالكلمة المباشرة .. نحس أن هذه المباشرة تحمل معها أنفاس صورة جديدة من طراز جديد . أنها صورة غير متظورة .

فهو مثلا عندما يقول :

والناس نايمين .

نايمين صاحبين .

تجد إن « المفارقة » في الشرطة الثانية تشير إلى صورة غير مباشرة . صورة الأمهات المرحق ، والأرق المستقطك في ليالي الفلاحين في قريته !

والليل في ديوان « الأرض والعيال » يتنفس بحرية في كل قصائد الديوان :

في قصيدة « خيط الحوير » : الليل جداد .



ب . التونسي

وفي « حطب القطن » : الليل أتاني في طاقات .
وفي « ست الكل » : علمني الليل ما أرميش الطير
في السجور .

وفي « الأرضي والعيال » يتحول الليل الى : فلاحين
بين الجداول ع الجسور .
أقمار ما عايش فيها نور ؟

والليل في « عثمانيين » : أعمى يصبح .. والا مسحيح
الدنيا ليل ؟

وفي « الطريق والأصحاب » : سيمة هاربة من جحيم
الجرح .. من ليل القيور .

وفي « الرابية الحزينة » : ميون النجوم اللي محدوفة
فوق السما .

من يمد ..
بتنزف شفق .

والليل في « سورة الصنكوت » أحلام صبي صغير
يحفظ القرآن في « الكتاب » :
وأسر ليالي الميتين .

والليل في « هدوة مصرية » ليل مطلق : والليل
بلا قسيان ولا سجان .

والليل في « معنوث » نهار تنوء فيه الشمس :
والشمس تنسى السكة تسمى في الظلام ..
والضلمة تزور سكتي هيدان طويلة ..
مرصمه .

والليل الميء بالدهان في « القمصان البني » يستثير
الفناء بصوت مرتفع ، وشجاع ، ومنذلق الى جميع
الأذان : يا لسانى يا حارو ..

يا غنى من زمان .

من يوم ما عيوا ليلى دخانه .

وفي « شير طين » : الليل سؤال من غير جواب ..
لكن سؤال !

والدنيا ليل ..
والليل صراخ ..

والليل .. هو ذلك الجدار الرهيب الذي تنقبه كل
قصيدة في الديوان . وهو ليل بكل أبعاد ، وبكل قدراته
على الإظلام . لكن هذا الليل المتمد العالم على صدر القرية
والشعور ، والفلاحين ، لا يحجر على أحلام « الأبنودي »
بالنهار . انه يتخذ من صور الليل والإلتحاح على أبرازها
مقدمات منطقية الى نتائج غير مباشرة ليؤزغ النهار .
ولعل قصيدته الأخيرة في الديوان ، تشير الى فلسفة
الشاعر . والى وظيفة الشاعر ، كيف يقتحم الطرقات
المظلمة ، لانتزاع النور والنهار :



ص . جاهين

الشكوى صرء مافالهاش
ان لاقى والا مالتقاسن
والدنيا بقرش مائوساش
طول ماعو الى يجه حداة

ولان بيرم « شاصر نوري » في ذلك الوقت .. فهو
لا يستطيع ان يكتب عن الفلاح المصرى دون ان يقول مأخذه
على الاقطاع :

يا ريف أعيانك جهلوك
وعزائم شالوا وهجروك
لداين مزروعة شوك
ياما بكره بقولوا يا نداماه

الشكلة الوحيدة والخطيرة في القرية - كما يراها
بيرم - هي ان اغنياءه هجروه الى المدينة !!!

●● ويقول صلاح جاهين في ديوان «فن القمر والطين»
بمد ان يهره الحقول في القرية :

ح اجرى كانى فوق حصان
وج اطر كانى بانجحة
جميلة جسدا الفيلان
والنسمة فيهما مفرحة

لو كنت رسام كنت جيت
ومعايا شطبة وفيها زيت
ورسمت كل غيط وبيت
لو كنت شاعر كنت أقول
عن الجداول والمقنول
قصيدة فيها ألف بيت
لسو كنت ده أو كنت ده
مش ح افرح اكثر من كده
مفيش لزوم أقول يا ريت

والنسمة بنمر بهننان
والشمس حاوه مصحمة
جميلة جسدا الفيلان
والنسمة ليها مفرحة

صلاح جاهين يقف أمام القرية مؤلف السائح العابر
الباحث من الجذاليات ، ليستمتع بها ، ويعلم نفسه
بلحظات سعيدة بعيدة عن التآمل فيما وراء السطحيات .
انه لا يصير الحقل جهدا إنسانيا ، وانما يراه لوحة على
الطبيعة !!

●● فالذا وقف « الابنودى » أمام القرية .. فهو
لا يراها بعينيته على حقيقتها فقط .. وانما تتجلى له
القرية بنقاها صوئا مدويا يتنوى :

الشعر وعر .. وشطه شواك الورد .
اول فتيل نور قوائس الوجود .
صابع طويل ممدود على هروق الزنود .
فبار يقول : جايه الجنود .
ايد مسكرى زاحف يتقصص لك شايك عالحدود .
ان عاد يهود ..
ان راح .. يمود .

هذا هو « الشعر » في مفهوم الابنودى : الصوت
المنتزع من صدور الناس .

« والشاعر » : هو الشغول دواما بتقضايا مجتمعه ،
المبادر الى التعبير عنها :

واما يا شوف شاعر يموت ..
او شعرا مرقوا وانكروا ..
او شعرا غافوا وشافوا خافوا يفكروا ..
وشدوا بعضي وادبروا ..
او شعرا شايله المده وبانا .. لكن راضيهم اللجام :
بالى واركب في لاسى حصان الغلام ..
والدنيا ليل .

ان « الابنودى » يقف شاعرا ثوريا متفردا في مقدمة
شعراء العامية .. بثلاثة أسلحة :

- التصاه الحاد بالواقف الاساسية في الحياة .
- مآلاته اللدوية من أجل شعر صادق وجيد .
- التزامه الصادق بتقضايا الانسان ، والمجتمع .

وهو بمد ذلك يوجه هذه الأسلحة بموهبة مكتبة ،
وقدرة على توليفها .

اننا اذا امسكنا بموضوع واحد ، نصدى له عدد من
شعراء العامية .. لاحظنا هذه الخاصية المتقدمة جنب
« الابنودى » :

●● ان « بيرم » حين يقف أمام الفلاح المصرى ..
لا يملك الا ان يتفنى بعيشته التي لا عيشة اعطى ملها ،
ومتى ؟ حين كان الفلاح المصرى يروح تحت عبء الاستعمار
والاقطاع والاميان !! هذا الفلاح في شعر بيرم .. سعيد ..
وراضى .. خصوصتا عندما « يتسرع » على الأرض البراح ،
تحت قبة السماء الزرلاء ..

محلاها ميشة السلاح
مطمان قلبه ومرتاح
يتسرع على أرض برّاح
والخيمة الزرقه سائر
التسدة وبا الخصال
والقلب مزقظ فرحان
تاتلها بجنسة وضوان
يا حناه الى الخل نساء

الموت على صدرى بيوت من غير حيطان ..
القلابين فيها عرايا المغمى .. سائرهم جلود ..
والجوع ف يذى .. ميه قايره يرشعوا منها الهيال ..
حلمات بزازى عيون خريير ..
ورموشى حزمة قش فوق مقتول على جدول يعبه ..

● فى قصيدة « كياية شئى » .. تحول اللحظة العادية فى مقهى ، الى لحظة فنية ! فالشاعر لم يجلس على مقهى ، ولم يشهد الشارع منذ فترة . عديته فى حالة شغافية ، وبلورة ، وعلما الى الرؤية . إنه يرتب الحياة فى الشارع من داخل المقهى . الشارع هو شارع كل يوم . لكن الفنان يضع حواسه على مفاتيحه ، وهى مفاتيح بسيطة يلتقى بها الانسان المادى كل لحظة . وبعدسة الفنان يلتفت الشاعر ثبش الشاعر الطفلة . وطبق الفصول الشائض « خالص » فى يد بنت . والمرأة المريدية ثوب العداد الأسود « خالص » . وصبي يغازل ثناة على الرصيف بهمس خائف « خالص » . والتراتم الذى وقمت سنجته ، والولد المتشعب يسرع الى السنجة ، يضمها فى مكانها ، فيتركه الكمسارى يركب دون ان يخاف الولد « خالص » . والرجل المنصب المحنى يركب دراجته منذ ست سنوات ، حتى كم تمد قدماء تقويان « خالص » على قيادتها . والجرسون الذى وقع فى دشنة عندما أعطاه الشاعر قرشين « بقتيش » :
بص لى جدا .. جدا ..

واستقرب خالص .. خالص .. خالص ..
الشاعر فى هذه اللحظة العادية البسيطة « خالص » .. يريد ان يقول ان الحياة فى المدينة تكاينها باطلا . وهذه التكاليف تدفع من دم الانسان . والدفع فى كتمه دالما . فالشارع يتبني فيه الدم رغم انه « مطلقا » ! والبنت تدفع ما لديها فى طبق قول « ناصى » ! والولد الذى يغازل ثناة على الرصيف ، يدفع خوله من المجتمع ممنا للحظات سعادة عابرة ! وركاب القرام يدفعون الوقت ممنا لوقوع السنجة ! والولد المتشعب يدفع مخاطرته بحياته ممنا لافعاله من لمن التذكرة ! والرجل الراكب دراجته لا يملك من القوة ما يدفعها بها ! كلها مدفوعات باهظة للحياة . ولانهم يريدون ان يعيشوا ، لهم يدفعون . ولان كل شئ بشئ ، فان الجرسون يقع فى دشنة ما يندشا دشنة . لانه حصل على قرشين « بقتيش » . دفع بدون مقابل ! ولعل

« ان هذه الفوارق العميقة فى الموقف الاساسى وفى الجودة ، تدخلى النظرية الرومانسية القائلة بان هناك روحا شعبيا موحد ، وتبين الى ان هذه الالفانى تعبر عن طبقات مختلفة ، واوضاع اجتماعية متباينة . بل وهى ايضا من انتاج افراد على درجات متفاوتة من الموضوعية والقدرة . وليس فى وسعنا ان نمجيب مع الرومانسيين بالقن الشسمى بأسره . ولا يسعنا الا ان نقيم هذا الفن بنفس المعايير التى تقيم بها أى شكل آخر من اشكال الفن : بمشؤونه الاجتماعى ، وبمدى جودته » .

الترجمة

المسافة الزمنية بين الديوان الاول « الأرض والعيال » وبين الديوان الثانى « الترجمة » أربع سنوات . وعلى ظهر هذه المسافة طلع « الابنودى » مشواره داخل المدينة .. ولا يزال . هذا ديوان اذن يقدم المدينة من خلال « الابنودى » . ولان « الابنودى » مشغول دوما بتفضية الشعر .. فهو يدخل يك من غلاف الديوان لتلتقى بأولى قصائده : « كلام للشعر » . « الابنودى » يدعو الى شعراء حقيقيين ، جذيرين بان يحملوا رسالة الشاعر فى عصرنا الحاضر . والشاعر عند « الابنودى » هو الذى يمتزج فكره بهوى الانسان . وهو الذى يدوس مغاوله . وهو الذى يتصدى للشعر واعيا بدوره مائركا طول الرحلة وموعرة الطريق :
حيوا العرق والصفوا ف صفوه ..
وكل شاعر فى البلد يدوس على خوفه .
وطالبوا بالكلمة .. وبالتنخير ..
يا شعرا يا شبان .. يا اول الطواير ..
الشعر يا شعرا يشد الحيل ..
ان كان تمب .. قولوا تمب ..
وما تتمشوش انتم ..
عشان مشوارنا لسه طويل ..





يا عطش الفرحه ..

يا لون الحسن ..

الله يخلى يا اسي يا توبى ..

● ومن الصعب ان نقف امام كل قصيدة من القصائد التى تلمع المدينة . فان التفسير احيانا ما تشوه وقع المضمون الشمرى على المتلقى . ومن الضامين ما لا يمكن ان تأخذ طريقها اليك ، الا اذا اردت توبيا من الشعر المموس . وهى تلك القصيدة التى تحملها هذه القصائد ..

● على ان هناك يمدا آخر فى ديوان « الزحمة » يجدر بالمتحدث عنه ان يقف امامه . ان الشاعر وهو يتجول داخل اسوار المدينة .. لا يسجن نفسه داخل عالم الموضوعات الخاصة التى يتشرب بها فى كل جزء من طريق بصره ، وعقله ، ورواه . وإنما يشب من فوق كل هذه التركامات جميعا ، الى افلاك الانسان فى العالم . وهى وثبات تفرود اجنته على ازمة انسان هذا العصر .. ونفسه .. من اجل ان يحصل على حقه من الحياة :

فى قصيدة « كلام الفيتنام » يجسد بطولة الانسان الفيتنامى . ويظم ممة بفجره :

الفجر طالع فوق بحور الزمان ..
الدم بحر .. ومركب الانسان ..

وفى قصيدة « الفواجا لاميو الميجوز مات فى اسبانيا » ينتقل الشاعر الى واقع اسبانيا . الى الجو الفبابى .. والقرية النائية على الجبل .. ودخان المطايخ ، واصوات المصون ، والخدمات ، والدواجن . والاطفال فى ايدى الامهات صباح العيد . وبيوت الفلاحين .. وقصور الاغنياء .. والحانات التى يفتنى فيها « لاميو » اشعاره على جيتاره . وافنيات « لاميو » التى يحكى فيها حياة الفقراء .. وظلام اسبانيا . والشاويش الذى يمنح « لاميو » من غناه هذا النوع من الاشعار . والتعبود التى اسلمت « لاميو » الى الوت على الرصيف :

الشاويش دخل عليه ..

الفلان الذى فى اسبانيا ظهر ..

يرم شتايات الشاويش ..

الشاويش مرخ فى لاميو ..

لامبو خبى غنوته الحمراء فى جبه ..

المقابل المطلوب لقط ، هو ان يدهش الجرسون ، ارشاه لغرور اللندى الذى دفع !

الشاعر هنا يلخص الحياة التى يمرها عن المدينة ، من خلال الحياة التى يراها الانسان المادى .

● والمدينة تطل من وراء « الزحمة » فى معظم قصائد الديوان وجها سائرا صامرا مصبوبا بعديد من الالوان . وهى ليست ألوان الزيتة .. وإنما ألوان الواقع متظورا . وغير منظور :

لهى شرطى يطمس بيده وجه القوانين !

وهى ألوف الربيات التى تنهش قلب الميدان !

وهى الكراهية !

وهى الوجود التى تلغ فى الوجود !

وهى الغيوب التى تدفن نفسها فى صفحات الجرائد ،

ولا تتجاوزها !

وهى الكسارى الذى يشتم ركاب الأوبىس !

وهى الأكاذيب التى تطفئها ألواء الناس !

وهى اللآلئ التى تتقارن على افرع الورق كالقروء !

وهى المسكرى الذى يمنح الشفاء من الابتسامات !

وهى الابتسامات المزيقة ، الرسومة !

وهى الفسكات الشيطانية فى ألواء الاصدقاء !

وهى النفس !

وهى المثقون الذين سلوا طريقهم !

وهى كل ما يصيب الانسان بالهيرة :

لا عرفتنى المدينة ..

ولا عرفت ان كنت .. كنت باضل ..

ولا عرفت ان كان حياتى حزينة ..

كل الى مارفه الى حرف ..

باطير .. وللمعنى المدينة .

● والتواريخ المكتوبة تحت كل قصيدة .. تشير الى ان قصائد « الزحمة » تنتمى الى مجموعات زمنية . كل مجموعة منها تحتوى مضمون لفترة معينة كتبت فيها . بمعنى ان الشاعر كان يلجج موضوعا ما من الموضوعات التجارية فى زحام المدينة ، فلا يتركه يتوه من امامه . وإنما ينتزعه بمخيل الفنان ، ليستوقفه ، ويتول فيه وآيه ، ثم يعفى الى موضوع آخر ..

وبالرغم من مشاعر الحزن التى تتدفق فى مروق معظم القصائد . الا أنك تحس ان الشاعر لا يرفض المدينة .. ولا يقبلها ايضا . فهو يقف منها على المراتب بين التقيم بها ، والمتفرج عليها . كالطبيب الذى يباشر مهمته فى بيئة مرضها خبيث ومعد . ان المدينة ما زالت جسما تحت ميكروسكوب الشاعر . والتفان المقم الذى يلبسه احيانا ، يتبدى فى صورة مناجاة لقرينه :

الله يخليكى ..

يا نكاة بكريه على ميلة غصن ..

الله يخليكى ..

يا قمر ابندو .. فى المغرب ..

والفانوس اللى فى سقف الحانة متعلق .. وعش .
الشاويش صرخ بقلبه .

قلبه شايل كل دوسيهات الحكومة .
والقصيدة معم « الواقع » اللى تن أسبانيا تحت
ثقله . القيد هو القيد فى كل مكان . وهى القيود اللى
تصنع الموت للناس :

التهارده لامبو مات ..

قتله ليل أسبانيا فى الليل .. ع الرصيف .
قتله فى الحانة شبايات الشاويش .

قتله الدوسيهات فى دواليب الحكومة ..

سيظل الليل جالما على صدر أسبانيا .. وغير
أسبانيا .. ما دام هناك انسان محروم من حرية الفناء ..
وحرية التعبير من قضايا مجتمعه .

وفى قصيدة « شعاع سلام » يسبح الشاعر أيدينا على
رؤيته العامة للانسان .. وللحرب .. وللسلام . لا سلام
ما دام هناك خدع وسادة . وما دامت الكلمات محبوسة
وراء الشفاه . وما دام السلام عاجزا عن التحقق بدون
حرب .. فلتكن الحرب هى الطريق الى السلام .
ان شعب العالم مضطر لان يركب الطريق الصعب الى
السلام . طريق الحرب :

لأنها أسهل طريق ..

ولأنها أسهل دما ..

تروى غصون الشجر :

وهو يطلق هذه الصرخة .. منتزعة من أحشاء حيياة
لا طمح لها .. حياة ميتة .. تختلط فيها الصدود ..
وتتوه فيها الماني الحقيقية للحياة . لا فرق بين الفحكة
والدمية . والكلمة والكلمة . حياة أصبحت أحلام الانسان
فيها بالسلام مجرد شعارات لاستهلاك :

ورغم الحمامة ..

ورغم اجراء الكلام ..

ولسه فيه سلم خدع .

« السلام » عند الشاعر .. هو ان تحقق انسانية

الانسان على هذه الأرض ..

وبعد : فان « الشكل » فى ديوان « الزحمة » يستوجب

وقف طويلا ومتأنية . ذلك ان الخصائص اللى تميز بها
على الديوان الأول « الأرض والميل » تؤكد صق المرحلة
اللى قطعها « الأبنودى » على أرض العامية ، وفى مناجيها .
فضلا من أن هذه الخصائص قادرة على أن تطرح مددا من
التقصيات اللى يحتاجها الشعر المعاصر خصوصا ، وبقية
لفنون الأخرى بوجه عام .

على أن هذا الكلام لن يكون أول وآخر ما يكتب من هذا
الديوان . وإذا كان هناك مغزى واضح وحقيقى لهذه
السطور .. فإني أدت أن اشرك القراء معى فى مشاعر
أسسية نفسيها مع شعر الأبنودى .. هذا الشاعر الجديد
اللى يتخذ من الحياة قضية خاصة به . ومن شعراء أخلاما
لكل أمتيات الانسان على أرض مصر ..

عبد القادر حميدة

.. لقد كان الظن السائد ان
اليمين لم تعرف قبل ثورتها وفى ظل
حكم أسرة حميد الدين أدبا ولا شعرا
ولا فنا ، الأمر الذى تسبب فى
أعمال هذا الجزء من الوطن من
الدراسات الأدبية الحديثة حتى فى
الماهد المتخصصة والجامعات ، وفى
أن يتفرد هذا التساؤل مواجها المؤلف
كما يقول فى مقدمته : (هل نمة
شعر وشعراء فى اليمن ؟) .

ويأتى هذا الكتاب ليحجب على
السؤال ويقول لنا بأن اليمن أرض
ناخرة بأدب حى ناهض أثبتت نجومها
فى سماء الشعر وبطولات فى دنيا
القلم والنضال معا ..

وهذه النقطة الهامة هى التى
تضفى على الكتاب قيمة كبرى فهو
بذلك يسد فراغا حقيقيا فى المكتبة
العربية ويفتح طريقا واسعا أمام
باحثين آخرين لمزيد من الدراسات
الأدبية فى هذه المنطقة .

١ (أدب واستشهاد)

استطاع المؤلف من خلال بحثه
الذى استغرق منه عاما كاملا أن
يفسحج بحقيقة هامة هى أن اليمن
لم تثبت شعرا عاديا وإنما شعرا
تعطره البطولة والاستشهاد من أجل
الحرية والعروبة وهو يقول :

(.. فما أعرف بين أقطار
العرب كافة قطرا . قدم أغلى الضحايا
من أبنائه على مذبح الحرية كالقنبر
اليمنى فى ثورته الرائدة على الملكية
عام ١٩٤٨ ..) .

ذلك ان جلال اليمن احمد حميد
الدين قد أهدم الشاعر زيد المشكى
والأدباء الأحرار احمد الطاسوج
والحورنى وعبد الوهاب الشماخى
والبرق المنسى كما أودع سجونه
الرهيبية سنينا طويلة الشعاعين



شعراء اليمن المعاصرون

تحليل نقدى لكتاب هلال ناجى

والصف والسنج والتشريد حيث ولد وتنا فى صنعاء فهو شاعر الثورة المارد بلا شك .. وفى صمام ١٩٦٢ أصدر ديوانه : (ثورة الشعر) وفى المطبعة ديوانه الآخر (صلاة فى الجحيم) .. وقد استطاع الزبيرى ان يفلت من جحيم اليمن الملكية والرجعية الى مصر حيث عاش يقذف بالشعر حمما على الطغاة ويشير بالثورة حتى قامت فى ٢٦ سبتمبر عام ١٩٦٢ فعاد الى اليمن ليبدأ كفاحه فى سبيل نبضه العلمية والأدبية ، وفى ابريل ١٩٦٥ سقط الزبيرى شهيدا برصاص الضلّة المتآمنة مع الاستعمار .

وشعر الزبيرى شعر نصب غنى بالتجارب السديدة المختلفة التى عاشها الشاعر منتقلا بين البلدان العربية المختلفة دارسا أو لاجئا ، تبرز فى شعره فى وقت مبكر بعض المفاهيم القسومية حين يقول عام ١٩٤٠ وكان لا يزال طالبا متفنيا بالوحدة التى تضمنها الشعوب لا الحكام :

او لم يروا انا نحاول وحدة

عربية علينا ذات عماد
لن ينجح الزعماء فى تأليفها
حتى تؤيدهم يد الاسرار
ومثلما فعل معظم شعراء اليمن المحدثون اهتم الزبيرى بكفاح الأقطار العربية فأشاد بها فى شعره إيمانا منه بوحدة النضال العربى والمصير العربى ، وحين خرج من السجن وضع رائته الثورية التى يقول فيها :

خرجنا من السجن شم الآتوف
كما تخرج الأسد من قايها

اتقدمهم فى الميدان ومنهم من لا يزال
على الدرب برعما يفتح ، تغلى
موهبة النهضة الحالية فى الشعر
العربى الحديث ..

(الشعر وثورة ١٩٤٨)

وهو يبدأ بالشراء الثوار
الذين كرسوا حياتهم وقتهم لتضاي
العربية فى اليمن وفى الوطن العربى
كله من ابطال ثورة ١٩٤٨ على
الخصوص وفى مقدمتهم الشاعر
زيد الموشكى الذى وقف يناضل
ضد الحكم الرسمى الخائن حيث
كانت اليمن تعيش فى ظلام القرون
الماضية ، بعيدة كل البعد من
اسباب الحضارة .. وتعرض
الموشكى لآلام شبيهة بهجر عنها شعرا
ينفى لوردة وحماسا ، ودعا الى
الثورة على حكم حميد الدين ونظام
الامانة جهرا فى شعره حين يخاطب
شعبه :

ايها الشعب غافل اتت منه
ويسوء المذاب اياك ساما
ام ترجى فيه السعادة والمجد
لقل لى متى تنال المراما ؟؟
ويقول فى موضع آخر :

اما ان نبدو له من آياتكم
وليرا كاسد الغاب فى منتهى الرجع

وفى سنة ١٩٤٨ حين قُتل ثورة
الشعب اليمنى على الطغاة كان
الموشكى فى مقدمة النازحين وكان
ايضا فى مقدمة الرؤوس التى سقطت
لتكتب بعدها انصاع الصفحات فى
تاريخ الشعب اليمنى .

ومن زملاء كفاحه شاعر آخر هو
الشهيد محمد الزبيرى الذى اغتهد
على يد الامام ، ونال الكثير من الظلم

الحقائى والشامى وحكم بالاعدام
فيابيا على الزبيرى الشاعر النائر .

وفى الطريق الى ساحة الاعدام
لعتاق الموت الشريف كان النائر
منهم ينشد شعرا يقبض حماسا
ويلتهم وطنية مثالا قال المنسى
الشهيد ساعة اعدامه :

كم تصدبت فى سبيل بلادى
وتعرفت للشمس مرارا

وانا اليوم فى سبيل بلادى

ابذل الروح راغبا مختارا
هذا الفداء .. هذه الروح
العربية العالمة ، حين ينتزع النائر
بالأدب .. حين يتحول الفنان الى
شعلة تضى طريق الحرية للأجيال ،
حين تتحول الكلمة وصاحبها الى
طلقة نارية حادة تستجلب نهاية
الطغاة ويشير بالنصر .

اقول هذه الروح .. (روح
الفرسية) - كما يطلق عليها الكتاب
هى احدى الحوافز القوية التى
دفعت الى بلل الجهد المضى فى
بحث كهذا مصادره متفرقة متناثرة ،
ودفعته ايضا الى ان يقرر من يقين
ونزاهة بان تاريخنا الادبى قد سجل
بطولات كثيرة رائعة وتفصحيات بالدم
والروح فى سوريا والعراق وفلسطين
والجزائر ولبنان ومصر وغيرها ولكنها
جميعا على روعتها (لا ترتفع الى
صعيد التضحية اليمنية
الاجتماعية) .

والكتاب يمد هذا عرض لنضال
الشعب اليمنى وانتفاضاته من خلال
شعرائه الذين يتناول منهم بالدراسة
نحو العشرين شاعرا منهم الشهداء
ومنهم الاحياء ، منهم من رسمت

لنمر على شغرات السيوف
ولآتي المنيسة من بابها
وفي عدن قاد الزبيرى حركة
الأحرار اليمنيين وأصدر صحيفة
(صوت اليمن) وأطلق شعره مدويا
يذكر أجراس الثورة مثل قصائده
(صيحة البعث) و (مرخة الى
النائمين) و (تحية الخروج من
الغزلة) . وفيها من شعره الخصب
الذي هو ثروة لذة في شعرنا الكفاحي
الحاضر .
(شاعر قحطان)

ولقد تميز شعر الكفاح اليمني
وخاصة ما دار حول ثورة ١٩٤٨
بالصدق في التعبير ، ذلك أن
الشعراء لم يعمروا عنها من الخارج
والما عاشوا تجربة تضاللية حية . .
ويبرز من هؤلاء الشعراء أيضا شاعر
نحطان إبراهيم العفصرائي الذي
يتميز الى جانب شعره القومي
المنتهب حساسة ووطنية بشعر عاطفي
دال على عذب الإيقاع وإن كان ذا طابع
مأساوي حزين مثل قوله :

مستهام يبيت الشوق به
عيت الموج بأنات الشوق فيه
قلبه السدائي وقد حمله
من تباديع الهوى ما لا يخلق
ليس بملك حزيننا موجسا
يصحب الأيام بالبحر العميق
وحين اعتقل في سجن (حبة)
الرهيب كان ينتظر الموت كل ساعة
وهو يرى رفاقه الأحرار يساقون الى
الاعدام واحدا بعد واحد . . . كان
ينتظر الموت دون خوف منه ولكن
من شيء آخر :

حنالك يا سيف النية فارجمي
وباطلة الموت الزواجم تقشعي
وراء ما خفت المنايا وهذه
طلانها متى بمرساي ومسمع
ولكن حقا في فؤادي لامتى
أخاف اذا ما مت من موته متى
وغير هذا يفرق المرء في بحر من
الشعر الخصب المتنوع الألوان
والمناسبات القومية ويحار أيها
يختار ، ولقد عاش العفصرائي تجربة
شعبية بعمق وحرارة وعبر منها
بصدق ، وبشر بثورة شعبه حين
قال :

لا تأملوا في أن يتم نقاش
في الشعب حكم أويسود نظام
(شعراء التجديد)

ونعني عبر صفحات الكتاب
الى الشاعر أحمد الشامي أحد
الشعراء الذين رفعوا لواء التجديد
في الشعر اليمني من حيث الشكل
أولا ثم المضمون ثانيا وهو يقول من
(في أعماقي شعر ولكنه شعر
جديد . جديد على عالم الشعر
المعهود) . . والكتاب لا يكتفي في
دراسة شعر الشامي بديوانه
الطبع (النفس الأول) الذي صدر
عام ١٩٥٥ والذي لا يصور الشاعر
حق تصوير بل يدرسه أيضا من
خلال بعض مقطوعات ديوانه المخطوط
الذي لم يطبع بعد . . ومن الشعر
المر قصيدة له بعنوان (النور
الشهود) يقول فيها :

ماذا وراء الليل ؟
النجم ؟
لا .. النجم مقتول السنا
خفتته كف الهول
وهو يمدد فرحته وليل
يا دمة الأفق الطريد
ذوبى على النجم الشهيد
وموطن الإبداع هنا في راي هلال
ناجى هو تعبير الشاعر عن الفقر
الذي اغتاله الطبقة (ولعله يقصد
به ثورة ١٩٤٨ في اليمن) . . هذا
التعبير الرمزي الفهم بالإبداع . .
وقصائده تجمع بين الشعر القومي
والوجداني وشعر المناسبات والمراتي
لزملائه أبطال التضال العربي
وشهدائه وهو يكشف في قصائده
الأولى من إيمان بالوحدة العربية . .
أقول الأولى لأننا بعد ذلك نلصق
مع المؤلف بتكشبه القومية ، وموقفه
في صف أعداء الشعب اليمني ،
وقد توترته حتى حكم عليه بالإعدام
غيايبا .

.. بين لنا المؤلف أن اليمن
أرض أدب وشعر وثقافة مثمها هي
أرض ثورة وبطولات ولقاء وأن اليمن
هو القطر العربي الوحيد الذي
استشهد أكبر عدد من أبنائه
وشعرائه من أجل الحرية ، ولكن

كلمة (اليمن) في الكتاب لا تعني
شمال اليمن حيث الجمهورية العربية
اليمنية الشائرة وإنما تمتد لتشمل
اليمن بحدودها الطبيعية ، بشمالها
الصحراوي وجنوبها المحتل حيث الكفاح
السلح الذي لا يبدأ عند الاستعمار
البريطاني .

والكتاب يؤكد منذ بداية بحثه
أن هذا الشمول الذي وضعه أساسا
للدراسة شيء طبيعي ذلك أن وحدة
اليمن وحدة تاريخية حتمية ،
ولهذا فهي الآن أحد الأهداف
الرئيسية للكفاح في المنطقة ، وليس
هذا فحسب بل أنها أيضا واقع
أدبي أحده الأدباء منذ القديم
وعبروا منه . فهناك دواوين كثيرة
وقصائد ، حصر لها تؤكد هذه
الحقيقة . . فالشعراء سواء في
الشمال أو في الجنوب يطالبون بهذه
الوحدة . . فمن الشمال يقول
البردوني :

أرض الجنوب وأنت نخوة ثارها
قلما تصن الى الصراع الأحمر
أرضي ودار أبي وجدى لم تزل
في قبضة التوحش النفرجس
ومن شعراء الجنوب اليمني الناصر
الذين يجهرون بالدعوة للوحدة
أندريس حنبل المناضل النقابي العدني
الذي يؤمن بأن عدن جزء لا يتجزأ
من اليمن الأم . . والكتاب يقول
منه أن شاعريته تأتي متأخرة عن
نضاله السياسي إذ أن شعره من
الوجهة الفنية لا يرتفع الى المستوى
المطلوب .

ومن هنا يناقش (هلال ناجي)
قضية هامة هي : هل هناك أثر
للشعر الغالي من الجودة الفنية
مهما كان تقديما من الناحية
السياسية ؟ وجوابه على ذلك
بالنفي .

(شعراء الانجلو أرواب)

وانطلاقا من هذا الرأي يستنكر
الباحث طريقة (الانجلو أرواب)
التي اتخذها الشاعر إحدى وسائله
للتعبير ، أي ادخال بعض الكلمات
الانجليزية في القصيدة وهي طريقة

لا مجال لها في دُنْيَا الفصحى بل هي أقرب إلى الشعر العامي . ولكن مع هذا لا نستطيع أن نفلت قصائد ثورية جيدة لأندريس ، مثل مرعته حين عمدت بريطانها ضمن مخططاتها الاستعمارية إلى المنطقة إلى الحراق عنت بالفرايم من هنود ويهود لخلق إسرائيل ثانية عند الحاجة .

ملكوا البلاد مدججين بما لهم والمال يلعب بالحقول فسادا وابن البلاد يعيش في اكتافهم عبدا ويتخذ الكهوف مهادا كما أن روحه العائلية تظهر في بعض قصائد حزين من تناوينا مثل (الكادحون) . وواجبات العامل :

البستاني الأبيض في المين قدى لشباب الجيل ذى الروح المنيف سألوا الأحصان هل طاب لها لمة الأسبيد والجنس اللطيف وأسألوا العمال من حرفهم أن يلدبوا الصخر في أجر ظنيف وشاعر آخر من مناضلي الجنوب هو علي عبد العزيز نعر أول مجرمة شعرية نشرها سنة ١٩٥٨ كان عنوانها (أنا الشعب) ثم أمتهبا بدويانه (كفاح الشعب) وفيهما دلى باقي أشعاره يصر من إيمان ميق بالشعب مع روح ثورية دافقة وثقة كبيرة بالمستقبل . فهو شاعر تقدمي في مضمره ثم هو مجدد أيضا من حيث الشكل إذ بدأ يقول الشعر التقليدي ثم انقلب عليه إلى الشعر الحر . وفي كليهما تلح شاعرية أصيلة . يقول في قصيدته (الليل طال) :

الليل طلال على متاعنا وما طلال الطلوع يشرق هبمت قولنا فلم يظفر بطلتنا الشروق وفي أخرى من الشعر الجديدي يقول :

لسوف نعتلون .. كيف يبعث الموات ، وكيف تزخر الحياة على يدى أنا ، المين لا تسفروا فائى . آمود ..

وتظهر تقدمية الشاعر في موقفه إلى جانب الجماهير الكادحة وتعبه من أماليها ومطامحها وتصويره لعذابها .. ولكن رغم هذا فإن هناك بعض المآخذ على شعره منها الوعظية والخطابية المسارعة والألفاظ والمباريات التي لا محتوى لها أحيانا أو التي يناقض بعضها البعض أحيانا أخرى إلى جانب النثرية التي تصادفت في بعض القصائد مما يجعلها أقرب إلى التفاتت منها إلى الفن الأصيل كما يقول المؤلف . ذلك أنه يرى أن معظم أشعاره بلا تجربة عميقة ومهارة باطنية وإن كانت عملاقة المسحورين إذ تتناول قضية شعب يتأمل من أجل التحرر والوحدة والاشتراكية .. ولذا يطبق عليه هلال ناجي نظريته السابقة مثل زميله حنبلة .

(الشعر الإنساني)

وننتقل إلى لون آخر من ألوان الشعر اليمني هو اللون الرومانسي الذي يقتضى خطى ناجي وعلى محمود طه وغيرهما .. وهذا اللون يمثل الشاعر جعفر أمان أحد الشعراء اليمنيين الجدد ودواوينه الثلاثة (الحرب الأخضر) و (كانت لنا أيام) و (ليل إلى متى) كلها قصائد رومانسية ولكنها أيضا تفيض بالروح الإنسانية إلى جانب استفادة الشاعر من بيئته وأساطير الأجداد ، واستخدامه الأسلوب القصصى والرمز في أحيان كثيرة ، في أحد قصائده الإنسانية يخاطب ابنه (جهاد) بقوله :

هذا أنا في فرقتي وحدي يظلنى المسبيد الصمت والأوهام والقلق الميمن والرجس كتي مبصرة ... كاتكاري مشنتة هبسمما وعلى الجدار تطل صورتك النسيدي بالمرور وعلى محياك الصبيح تكاد تتلظى النسيما ابنى .. يتفق معه في هذا اللون من

الشعر الإنساني العاطفى الذى يركز اهتمامه على الأسرة والعلاقات بين أفرادها ، الشاعر (محمد سعيد طائم) الذى يمتاز بشروعة الشعر الوجداني قاله في مناسبات عديدة ومن خلال تجارب كثيرة عاشها في بلاده ومغربيا وفيها يسود (قدرته) تجسيد الجسو وعلى رسم لوحات فنية حية . والشاعر أيضا قصائد قومية ولكنها قليلة وإن كانت جيدة وأصيلة مثل قصيدته (الشاطئ المسحور) :

هنا على الشاطئ المسحور قد عمل الأذواء من حير للمجد واستبقوا سارلت مراقبتهم في البهم حاملة من الأذواء والأطياب ما تسق كانوا ملوكا تهاب الناس دولتهم فلم يهزروا بهم في الحكم بل رقتوا

واللاحظة في معظم قصائده الجيدة أنه شاعر طويل النفس يمتاز شعره بالوحدة العضوية مع استعداد لقرول المصحة ويتضح هذا في قصيدته (قصة الأمواج) حيث يحكى طرفا من تاريخ اليمن فيأخذنا في رحلة مير جبرها وملوكها وماضيها العريق .. رحلة تبدأ بيليس ثم حملة الأبحاش على اليمن وبطولة (ذى نواس) سيد حمير ثم حملة الفرس لنجد الشعب اليمني بزعامة سيف بن ذى يزن .

ومن عيون شعره القومي أيضا (قصة الجبل) وقد كتبها حين كانت السنن تسير بهم في جبل طارق . ومن الشعراء الرومانسيين أيضا الشاعر (محمد سعيد جرادة) ولكن رومانسيته من لون آخر فهو رومانسية (لا إنشائية) - على حد تعبير المؤلف فهي تأتى كتوب رقيق يلف شعره الحار الذى يلهثب حماسة وحباً لوطنة .. هذا الحب الذى يسمو به على الأهواء والأحزاب والمناسبات .

(نشأة الشعر الحر)

وحين نصل إلى الشاعر الحضرمي المعروف على أحمد باكثير نجد هلال ناجي يفرده في كتابه

مكانا خاصة واهتماما كبيرا إذ يحسب له السبق في شيئين فهو يعتبر أول من قال الشعر الحصري في العالم العربي ، وهو بذلك يخالف الرأي الشائع بأن هذا السبق محصور في (السياب) أو (فازك الملاح) وأن الشعر ولد في العراق .. وبمسود ذلك في تمريب باكثير لرائعة شكسبير (روميو وجوليت) عام ١٩٣٧ أي قبل النصارين المصريين بعشرة أعوام تقريبا ..

والسبق الثاني هو الشعر المرحى وذلك في أوائل الأربعينيات، وأول مسرحية في الشعر اليمني هي (هشام) سنة ١٩٢٤ لباكثير .. وللشاعر مسرحيات شعرية أخرى كثيرة إلى جانب مسرحياته الشعرية ورواياته التي هي سر شهرته ، إذ أن شعره على غرارته ظل إلى اليوم متفردا متناثرا دون أن يجعسه ولا ديوان واحد ، وللباكثير في شعره مواقف كثيرة مبتكرة يتفصح فيها الاتجاه القومي الموحد ودوقته ضد الرجعية

(البراعم الواعدة)

لم يعد هذا تحدث الكتاب عما يسميه (البراعم الواعدة) في الشعر اليمني التي ما تزال تشق طريقها بأصوار تارة بجيد وتارة تتعثر ، وهو ينتظر منها كما ينتظر منها الشعر العربي أن تصيف له جديدا ..

حقا أن هذه المراجعة لشعراء اليمن شماله وجنوبه إنما تعبر عن التزام الأديب والكتاب والشاعر بالتضايقة القومية المصرية ، فهلال ناجي قدم لنا في هذا البحث الرائد القيم صورة لتضال الشعراء والأدباء من أجل الحرية والقومية العربية كما عبر هذا الكتاب عن معاشة والإيمان العميق بوحدنة الأمة العربية من خليجها إلى محيطها . ولم يمنع هلال ناجي كدبلوماسي أن يمتسح التراث المصري وعن الإحساس تضايقة أديبا وفنا وتضالا .

عبد الله الركيبي
الجزائر

بفضل الادخار يحقق
البنك الأهلي المصري
أمانيك ..

صندوق التوفير
يقبل الودائع من ٢٥ قرشا إلى ٥٠٠٠ جنيه
سواء الإيداع والسحب من جميع فروع البنك
فائدة ٣ ٪ حشوا

سجلات الاستثمار
بأنواعها المختلفة
• تتمتع بأعلى سعر فائدة صاف
• ضمانات القيمة والفوائد من البنك
• تتمتع لك الفوائد بالجزء الأول
وقدرها ٥٠٠٠٠ جنيه

بنك المدرة
يقبل الودائع في دراسته ويقيم مستقبله
يقبل الودائع ابتداء من ٢٠ مليما .

ودائع لأجل
بفائدة تصل إلى
٤ ٪ سنويا



البنك الأهلي المصري
خبرة ٧٠ عاما في كافة الخدمات المصرفية
الشهرة العامة

الفكر المعاصر

العدد ٤٠ يونيو ١٩٦٨





مجلة
الفكر المعاصر

رئيس التحرير

د. زكي نجيب محمود

مستشارو التحرير

د. توفيق الطويل

د. أسامة الخولي

أنيس منصور

د. فتواد زكريا

سكرتير التحرير

جلال العشري

المشرف الفني

صقوت عيَّاس

تصدر شهرياً عن :

المؤسسة المصرية العامة

للتأليف والنشر

هـ شارع ٢٦ يوليو القاهرة

ت ٩٠١١٩٧ / ٩٠١٤٩٩ / ٩٠١٦٤٨

●● **ياقوتة الملقد :** **للشاعر والعلامة** **عبد الوهاب** **نقدية** **معامرة**
لنراث الأقدمين ، للدكتور زكي نجيب محمود .

●● **ينقله الوهم الأخلاقي** ، تحليل فلسفي لمقومات الوهم
الأخلاقي وحاجتنا إليها في هذا العصر ، للدكتور محمد
لتحي الشنيطي ●● **الفن وعلاقته بواقع المجتمع** ،
إضافة فكرية للجوانب الاجتماعية في فلسفة الجمال للأستاذ
مجاهد عبد النعم مجاهد ●● **فلسفة الوجدانية عند كوامي**
تكروما ، للدكتور عبد القادر محمود ●● **أرضية التفرقة**
المنصرية في الجنوب الإفريقي ، للأستاذ ويسا صالح .

نقاد المعاصر

ص ٩

●● **لودة الزنوج .. جبهة داخلية ضد الاستعمار**
الأمريكي ، تحليل سياسي لأبعاد الثورة السوداء في الولايات
المتحدة للأستاذ محمد عاطف المصري ●● **ماوتسي تونج ..**
مولد الشعر من واقع الثورة ، عرض فكري لديوان شعره
للاستاذ محمد فراح .

نكس

ص ٢٧

●● **اتجاهات جديدة في النقد الأدبي المعاصر** ، في فرنسا
بوجه خاص للدكتورة سامية أحمد أسعد ●● **الآن**
سيليتو .. أدب الطبقة العاملة ، تقديم شاذي لواحد من
طليعة الأدباء الانجليز المعاصرين للأستاذ رمسيس عوض
●● **هل هذا كل ما يبقى ؟ عرض نقدي لكتاب « ماذا**
يبقى منهم للتاريخ » للشاعر صلاح عبد المصبود بقلم
الدكتور زكي نجيب محمود .

في الشرق الأوسط

ص ٤٦

●● **أوسكار كوكوشكا .. فنان التعميرية الجديدة** ،
للدكتور نعيم عطية ●● **معرض الفنان رمزي مصطفى ..**
بين التسميى والفنية المعاصرة ، للدكتور محمد طه حسين .

التي هي البيت

ص ٦٨

●● **ماذا في أدب احسان عبد الفتوس ؟** للدكتورة هدى
حبيشة ●● **بوسطحي يعيبي حالي .. خطوة جادة على**
الطريق ، نحو فيلم مصري معاصر للأستاذ لتحي فتحي فراج .

تأريخية جديدة

ص ٨٢

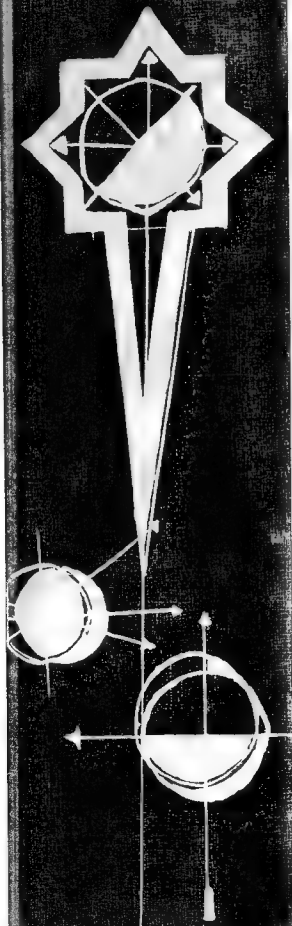
باقوتة العقد

للعلم والعلماء

دكتور زكي نجيب محمود

إن جمهورنا الثقافي اليوم ينبغي
أن يسير بنا نحو ثقافة «عربية معاصرة»
تحمل موضوعات العصر والاهتمامات
مصوغة في قيم سرورية عن السلف
لتحقق بهنأ معاصرة وطابعاً
ثوبياً في آن معاً.

سمى كتاب «العقد الفريد» بهذا الاسم ،
لأن فصوله تؤلف عقداً من خمس وعشرين
جوهرة ، منها اثنتا عشر في جانب واثنى عشر
في الجانب الآخر ، وبينهما واسطة العقد ، وقد
تكررت الأسماء في المجموعتين الأولى والثانية ،
فاللؤلؤة هنا تقابلها اللؤلؤة هناك ، وزبرجدة هنا
تقابلها زبرجدة هناك ، وهلم جرا ؛
يقول صاحب الكتاب في مقدمته لكتابه :
« وسميته كتاب «العقد الفريد» لما فيه من
مختلف جواهر الكلام ، مع دقة السلك وحسن
النظام ؛ وجزأته على خمسة وعشرين كتاباً ، كل
كتاب منها جزءان ؛ فلكل خمسون جزءاً في خمسة
وعشرين كتاباً ، وقد انفرد كل كتاب منها باسم
جوهرة من جواهر العقد » .. واخذ المؤلف بعد
ذلك يذكر أسماء تلك الكتب وموضوعاتها ، واحداً
واحداً ؛ فكتاب . اللؤلؤة في السلطان ، وكتاب
الفريدة في الحروب ، وكتاب الزبرجدة في الأجواد
والأصفاد وكتاب الجمالة في الفساد ، وكتاب
المرجانة في مخاطبة الملوك ، وكتاب الباقوتة في
العلم والأدب ، .. وهكذا دواليك حتى يصل الى



كتاب الواسطة في الخطب ، ثم ينتقل الى المجموعة الثانية بكرر بها اسماء المجموعة الاولى ، بادنا هنا بما انتهى اليه هناك ، ومنتهيا هنا بما ابتدا به هناك ، فأول المقصد هو كتاب اللؤلؤة في السلطان ، وآخره هو كتاب اللؤلؤة الثانية في الفكاهات والملاح - هندسة بديعة في التقسيم والتبويب .

وقضبت ساعة بالأمس مع كتاب البياقوة الذي خصص للمختارات التي قيلت في العلم والأدب ، رقد قصدت الى هذا الاختيار عامدا ، في أيام نردج فيها لاهل وللنظرة العلمية وللحياة العلمية ولاخطيط العلمى وللإشادة بالقائمين على الحياة العامة ؛ أقول انى قد قصدت الى هذا الاختيار بالأمس عامدا ، لأعيش مع السلف ساعة استمتع اليهم في موضوع هو مشغلة اليوم ؛ لا من حيث مادة الموضوع نفسها ، ولكن من حيث القيم التي كانت تضبط عمل العاملين به ؛ فنحن اذ نقول ونعيد - في اصرار والحاج ، وفي إيمان وعقيدة - ان جهودنا الثقافية اليوم ، ينبغي ان

العلم وحده ، ومع ذلك لم أتجاوز بضع صفحات ،
تفاعلت فيها مع المادة المقروءة أخذا وردا ، وقبولا
ورفضا .

ويبدأ المؤلف - ابن عبد ربه - كتاب الياقوتة
هذا ، كما يبدأ سائر الكتب ، بما يسميه «**الفرش**» ،
أي مقدمة يمهّد بها لموضوعه ؛ وفي «**الفرش**»
للياقوتة ، وهو لا يزيد على صفحة ونصف
صفحة ، لمحات هي ألقّذّ للمحات ، وقفت أزاها
متناسلا في عجب وأعجاب : أتكون هذه هي
الأصول والمبادئ عند أسلافنا ، ثم نجد بيننا
اليوم من يعد مثل هذا الحديث خروجاً يكاد يبلغ
عندهم حد الإلحاد والكفر ؟ وأعني هنا بصفة
خاصة ذلك المبدأ الذي يوجبه ، ألا وهو أن تبدأ
ليكون أساسا لكل معرفة علمية ، ألا وهو أن تبدأ
المعرفة بأدراك الحواس ، ثم تتدرج من هذه
البداية الضرورية ، بحيث تنتقل من **الحسوس**
إلى **التصور الذهني** ، ومن **التصورات الذهنية**
وما يربط بينها يكون ما نسميه **فكرا** ، فإذا
ما ترويت في مضمون هذا الفكر وجسده مشرا
للأزادة ، وما دامت **الأزادة** قد استشرت ، فلا بد
عندئذ من **الأخذ بأسباب العمل** .

أننى لأوجه الدعوة إلى قارئى ألا يتعجل ،
وأن يقف هنا لحظة ، ليشرح وليرى بهذا المبدأ
المنهجي ، وهانذا أعيد أمامه أركانه الأساسية :
لا معرفة مما يصح أن يسمى علما إلا إذا بدأت
بتجربة الحواس ، أى بضرورة أن ترى بالعين
شيئا وأن تسمع بالأذن شيئا ؛ وبعبارة أخرى
فإن العلم لا ينبثق من باطن الإنسان كما تندفع
حجم البركان من جوف الأرض ، بل هو يجيء إلى
الإنسان من خارجه ، من الدنيا التي حوله ، عن
طريق الحواس ، وإذا أنت قد شبت من هذا
المبدأ وارثيت ، رفضت بعد ذلك القبول في عقر
الدار تستنزل رحمة العلم من السماء ، وأخذت
تسمى في دنيا الشهادة وفي معامل التجربة
والاختبار .

هذه واحدة ، والأخرى أنك بعد أن تبني
لنفسك بناء فكريا من حصيلة الحسوسات هذه ،
كان القياس الذي تقاس به سلامة البناء ، هو
مدى استطاعتك تحويله إلى إرادة تريد وإلى عمل
بعمل ؛ وأكررها مرة أخرى : **المعرفة العلمية هي**
في صميمها مخططات لأعمال ، وليس هي بناهات
تبني في **الذهن** ليتعلمها **الإنسان** ثم يولّى إلى
مخضعه **ليستريح** .

وبعضى ابن عبد ربه في «**فرشه**» الموجز
الدقيق العميق ، الذي يقدم به لمختبراته
الخاصة بالعلم والعلماء ، يعنى يقول : «**والعقل**

تسير بنا نحو ثقافة «**عربية معاصرة**» تحصل
موضوعات العصر واهتماماته ، مصوغة في قيم
موروثة عن السلف ، لتتحقق بهذا معاصرة وطابعا
قوميا في آن معا ، ولتجمع خصوصية تاريخنا إلى
عمومية الحياة العصرية المشتركة بين سائر
الأقوام في نتاج واحد ، نحن إذ نقول هذا ونعيده ،
لا يجبر بنا أن نترك القول عند هذا الحد من
التجريد والشيوع ، بل لابد أن نصيف اليسه
محاولات في التطبيق ، وما هنا يتبين متى تكون
تلك المبادئ معقولة ومقبولة ، ومتى لا تكون .

أننى لعلى وعى كامل بمدى الاختلاف البعيد
بين معنى «**العلم**» وصورة «**العالم**» على أقلام
الكتاب الأقدمين ، وبين ذلك المعنى وهذه الصورة
على أقلامنا اليوم ؛ فلم يكن الكتاب القديم وهو
يتحدث من العلم والعلماء يعنى إلا قليلا جدا مما
نعنيه اليوم ، كما أننا لا نعنى اليوم حين نتحدث
عن العلم والعلماء إلا قليلا جدا مما كان يعنيه
كاتب الأمس ؛ فكاتب الأمس إنما أراد بحديثه
على الأعم الأغلب - علوم الدين وعلوم العلماء الشريعة ،
وكاتب اليوم انبساطا يربد بحديثه - على الأعم
الأغلب كذلك - علوم الطبيعة والإنسان ؛
فبين الكاتبين - **كاتب الأمس** و**كاتب اليوم** -
هامش ضيق من الاتفاق في الموضوع : ثم
يختلفان بعد ذلك في موضوع الحديث ومادته ؛
ولكن هل يتحتم أن يختلفا بالضرورة - في
معايير التقويم ، ما دأما قد اختلفا في مادة
الموضوع ؟ لا أظن ذلك ؛ فإذا تحدث كلاهما عن
منزلة العلم في حياة الناس ، وعن مكانة العلماء ،
وعن قيمة الحق ، وعن أهمية الشك حتى تبلغ
اليقين ، وعن حرية العالم في الوصول إلى ما يؤدبه
إليه تفكيره من نتائج ، وما إلى هذه الجوانب من
ضوابط ، كان كلاهما على اتفاق ، مهما اختلف
موضوع البحث عنب كليهما ؛ والألا فلو كان
اختلاف الموضوع العلمي يستتبع اختلافنا في هذه
الضوابط التقويمية ، لجاز لنا اليوم أن نطالب
علماء الكيمياء بما لا نطالب به علماء طبقات الأرض .

أما بعد ، فالى القارئ صورة لساعة عشتها
مع كتاب الياقوتة من العقد الفريد ، وهو الكتاب
الذى خصص - كما قلنا - للحديث في العلم
والآداب ، على أننى قصرت اهتمامى في هذه المرقعة

اليقونة في العلم والأدب ، ليست هي ما يهمنى قبل سواها مما أردت أن أقوله ، إنما تهمنى القيم ، التي هي بمثابة المسطرة والفرجار ، ترسم بهما الخطوط والدوائر ، مهما اختلفت الأراض التي من أجلها رسمت تلك الخطوط والدوائر ؛ فمن هذه القيم ما قد حدد به أسسلافنا مكانة

العلماء من مجتمعهم : ابتغهم الناس أم هم الذين يتبعون ؟ فأنظر الى هذا الحديث النبوي الشريف ، في أي منزلة يضع رجال العلم ، حين يقول : « لئلا جرت به أقلام العلماء خير من دماء الشهداء في سبيل الله » ؛ فهل يجوز بعد ذلك ألا تكون الكلمة العليا في المجتمع المؤمن برسالة الإسلام ، لغير ما خطه العلماء بمدادهم الطاهر النبيل ؟ وليست هي بالثورة الهينة تلك التي تغير من أوضاع المجتمع بحيث تكون لأصحاب العلم الصدارة والريادة ؛ فلم تكن الثورة التي أرادها

أفلاطون بالهينة ، حين جعل للفلاسفة في « الجمهورية » مكان التوجيه والحكم ؛ وأخذ الرجل في غضون المحاورة يسوق المثل تلو المثل ، والحجة في أعقاب الحجة ، بأن صاحب الفكر يجرى أولا ، ثم يأتي صاحب التنفيذ ؛ وماذا يكون التنفيذ لا تنفيذا لفكرة ، وماذا تكون الفكرة الا تخطيطا لعمل ينفذ فيمسد البشر ؛ وليست هذه الأسقية أسبقية في القيمة الإنسانية للأفراد ، بل هي أولوية منطقية تحدد ماذا يجيء قبل ماذا في تدبير الحياة ؛ والا فالقيم الإسلامية لا تدع مجالا للشك في أن لكل إنسان ما لكل إنسان من رتبة ، لا يرفع أحد عن أحد الا العمل الصالح ؛ وما هو ذا علي بن أبي طالب يقرر لنا - وهو قول بورده ابن عبد ربه في كتاب اليقونة الذي نحن الآن بصدد الحديث عنه - يقرر لنا أن « قيمة كل إنسان ما يصنع » ، ومعنى ذلك في حياة العلم والعلماء ، أنه لا فرق ما بين حيث القيمة بين القائمين بالجوانب المختلفة من العملية الفكرية الواحدة ؛ والمهم هو أن يحسن كل منهم ما يتصدى للاضطلاع به ؛ فالمسألة فرض على الفريق ، والنتيجة فضلهما الفريق ، والنفع للجماعة بكل أفرادها .

وللنبي عليه السلام حديث آخر يورده المؤلف في هذا الموضع نفسه من السياق ، وهو يحدد لنا خصيصة من أهم ما يميز العالم ، اذ يقول : « لا يزال الرجل عالما ما طلب العلم ، فإذا ظن أنه قد علم ، فقد جهل » ؛ وهو قول يقطع بان العلم طريق يسار عليه ، وليس نهاية يوصل

مستقبل للعلم ، لا يعمل في غير ذلك شيئا - انظر ! العقل لا يولد العلم من جوفه كما يولد المكتوب خيوطه من معدنه وأمسائه ، بل أنه « يتقبل » حصيلته من الخارج ، من الدنيا بكائناتها الحية والجمادة ، من معطيات الحواس سمعا وبصرا ولمسا ؛ لا ، بل أن هذه العملية هي نفسها تعريف للعقل عند المؤلف ، فهو - أي العقل - يتقبل العلم من المحسوسات الآتية اليه ، ثم لا يحاول الخروج عن هذه الدائرة المملأة ليتبرع من عنده بشيء آخر ، والا لبطل أن يكون عقلا ؛ العقل مقيد بالمشاهدة والتجارب ، مقيد بالواقع المحسوس ، مقيد بالظواهر ، وأنه ليكفر برسائله وبوظيفته إذا هو مرق هذه القيود ليشطح بلا قيود ولا حدود .

هذا هو الفكر العلمي ، على أن « العلم علمان » - كما يقول ابن عبد ربه - « علم حمل ، وعلم استعمال » ؛ وهو يفرق هذه التفرقة ليقول أن مجرد حمل العلم بغير استعماله أمر لا طائل وراءه ، بل أنه مجلبة للضرر ؛ ولا بد لكي يكون العلم جديرا باسمه هذا ، أن ينتقل من مرحلة التحصيل الى مرحلة التطبيق العملي ؛ فكانما أراد المؤلف أن يقول - لو تكلم بلغة عصرنا - أن العلم لا يكون لذات العلم نفسه ، بل أنه يكون لمنفعة الناس في تدبير معاشهم وفي حل مشكلاتهم .

هذه اذن خصائص ثلاث تميز بها العلم عند ابن عبد ربه ، اكتفى بها حتى لا تطول وفتنى عند التمهيد الموجز الذي قدمه لكتابه اليقونة ، والخصائص الثلاث هي : **العلم تجريبي ، والعلم برجماني ، والعلم للناس** ؛ واني لأستأذن القاريء في أن أرتكز على المبادئ الموجزة عند المؤلف ، لأنتقل منها شارحا ومتحدثا بلغة هذا العصر ، لامحو - ما استطعت - الهوة بين الماضي والحاضر ، فكرا وتعبيرا .

على أن هذه الخصائص المنهجية ، التي استخلصتها من أسطر وردت في « الفرش » الموجز ، الذي قدم به صاحب المقعد الفريد لكتابت

قد بات أوضح من أن يشر الدهشة والتعجب ؛
فالتعجب هو من ظل يلح في السؤال ، والعالم هو
من لبث يلح في البحث ؛ بل أن الحياة نفسها حين
تغزو أغوارها في نفس الإنسان ، أن هي الا هذا
الإلاح في السؤال والإلاح في البحث ؛ وها هنا
نورد نقلا عن كتاب الباقوت في العقد الفريد ،
قولا لأبي عمرو بن العلاء ، حين سبأه سائل : هل
يحسن بالشيخ أن يعلم ؟ فاجاب قائلا : « ان
كان يحسن به أن يعيش ، فانه يحسن به أن
يتعلم » .

لقد اشتملت مجموعة الأقوال التي أوردتها
ابن عسك ربه عن العلم والعلماء - على قلة
صفحاتها - خطوطا رئيسية تصاح أن تكون
دستورا للحياة العلمية كلها ، منها ومعيارا ؛
فهذا هو يروي فيما يروي ، قولا عن ضرورة
الشك لمن التمس اليقين في أية مسألة يطرحها
للبحث ، فقد سئل عالم لماذا يكثُر من الشك ؟
فاجاب : « محاماة من اليقين » ؛ وسئل عالم
آخر عن حديث ، فقال : « أشك فيه » فقال
السائل : « شكك احب الى من يقيني » ؛ فماذا
تريد للروح العلمية الصحيحة معيارا أصح من
هذا المعيار ؛ وكيف يكون هذا ما رسمه الأسلاف
طريقا ، ثم نغفر أفواهاها من الدهشة حين يقول
لنا قائل أن أعلام النهج العلمي في الغرب يطالبون
بان تشك أولا حتى يأتى اليقين محضا ؟ انظر
فيمن حوذك تجدهم - حكما بما يقولون
وما يفاعون - يطعنون الى صاحب التصديق
السرع ، ويقولون ان يقف متشكك ليتساءل قبل
أن يجزم بالصواب ؛ فسرع التصديق عندنا أقرب
الى الملائكة ، والمتشكك أقرب الى الشياطين ،
وما هكذا روح الحياة العلمية ؛ وما هكذا تراننا
في تحديد التقييم .

اننا اذ نقول يجب أن نحجى تراننا لنحيا ،
ابتغاء التميز بطابع يصل خاضرا بباضنا ، فليس
المراد هو أن نعيد طباعة الكتب لتوضع على
الرفوف ، بل المراد هو أن نعيش مضمونها على
نحو يحفظ لنا الاصاله ، ولا يفوت علينا روح
العصر ؛ وان لنا لتراننا عن العلم والعلماء ، يكفل
لنا أن نتقدم في ثقة مع المتقدمين : موضوعنا علم
حديث ، وخصالتنا من ارث عزيز .

زكى نجيب محمود

اليها ؛ فالعلم منهج قبل أن يكون نتيجته
مقطوعا بصوابها ؛ العلم تيار متدفق ، كل موجة
فيه تتبعها موجة ، في حركة تدوم ما دام للعقل
نشاطه ؛ العلم لم يقصره الله على فرد ولا على جيل
ولا على عصر ولا على أمة ، وفرد من الناس يكمل
ما أنجزه فرد آخر ، وجيل يؤصل طريق الجيل
الذي سلف ، وعصر يصحح عصر ، وأمة تتكامل
بنتائجها العلمية مع نتائج سائر الأمم ؛ ان للكون
كتابا صفحاته تعد باللايين ، فما عليك - انت
العالم - الا أن تقلب في صفحاته ما تستطيع ،
وانت انت العالم ما أخذت تسال وتستطلع وتبحث

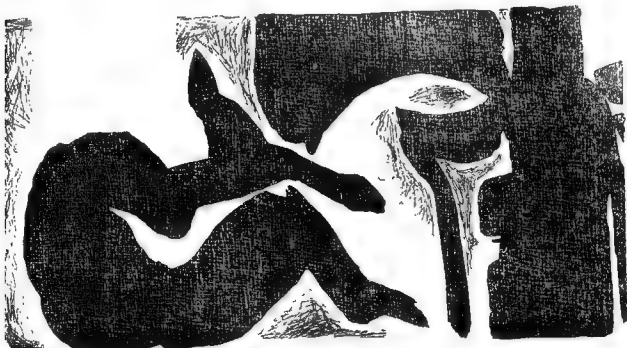
وتقع على جواب جزئي هنا وعلى جواب جزئي
هناك ثم يضي عليك ليتابع حجاب السير على
الطريق ؛ فإذا ظن أنه قد أتم العلم بفرع من
المعرفة كان ذلك برهانا على أن عصره قد قصر عن
رؤية الأبعاد والإعماق . أف يكون هذا هو تراننا ، ثم
نلتفت حولنا في حياتنا العلمية فترى أدمية العلم
بعدون بالألوف ، ولا تكاد تقع على العالم ، الذي
أشرب بتراث السلف ، بحيث يزن قيمته العلمية
بميزان متابعتة لطب العلم ، لا بالقليل الذي
حصله ، ومحال أن يكون قد حصل الا القليل ؟

لقد قرأت منذ اعوام طويلة مقالة لأديب
هندي ، لا اذكر الآن اسمه ولا عنوان المقالة
ولا أين قرأتها ، لكني اذكر مضمونها ، ولعل
ما قد حفظه في ذاكرتي شدة غرابته في تقديرى
عندئذ ؛ فقد كان الكاتب يبحث في الصفة الهامة
التي تجعل من المثقف مثقفا على أرفع مستوى ،
وبعد أن طلق يفرض الفروض ويفندها ، رسا
على فرض لم يجد عنده ما يفنده ، وذلك هو ان
صفة المثقف الأساسية الأولى هي أن يكون طلبة
دائمة ، مسائل دائما ، طالبا للحقيقة في هذه
المسألة أو تلك ؛ فهو مثقف بمقدار ما تزرقه هذه
الجدوة التي تدفعه الى طرح الأسئلة ومحاولة
العثور على اجابات لها ؛ كان هذا الراى غريبا
على عندئذ - وربما لبث ممي غرابته حتى هذه
الساعة - لكني اذا ما ترجمت هذه الصفة الى
لغة أخرى تساوبها ، في المعنى وان اختلفت عنها
في الأداء ، هي اللغة التي سبق بها الحديث
الشريف الذي أسلفناه ، وهو الحديث الذي
يحدد رجل العلم بصفة الطالب للعلم لا بصفة
الوصول الى نتائج بعثها بحسبها مقطوعا
بصوابها ، أقول اني اذا ما ترجمت فكرة الأدب
الهندي الى لغة الحديث الشريف ، الفيت الأمر

مكتبة
سماوي
الكتاب

يفظنة الوعي الاخلاقي

دكتور محمد فتحى الشنيطى



إن التقدم الإجتماعى على أساس التخطيط
العامى فى شأنه أن يجعل السلوك الأخلاقى
ناجما من العاطفة الصادقة متضافا إليها
الروية العقلية ..

بيد أننا حين نسلم بالأهمية الأساسية
للمعين الانفعالى لسنا نذهب بالطبع الى تقديم
الانفعال فى الرتبة والقيمة على الروية العقلية فى
السلوك الإنسانى . فليس من شك أن مقام
الشحنة الانفعالية أو العاطفية فى الطبيعة
الإنسانية كمقام الطاقة النووية فى الطبيعة المادية .
فهذه الأخيرة ليست خيرا وليست شرا ، وكذلك
الأولى ، ولكن صبح هذه أو تلك بصفة الضير
أو الشر إنما يرجع الى التفكير . **فالسؤال**
الأخلاقي من ثم يجمع بين الشحنة العاطفية
والروية العقلية فى تشاغل وانسجام ، بحيث
يتمخض عن التمازج بينهما الوعي الأخلاقي على
الحقيقة . وهذه معادلة لا نستطيع أن نقيس
نسبها قياسا كميا دقيقا ، ولكنها معادلة ضرورية
لإرشادنا لسمات السلوك الأخلاقي :

شحنة عاطفية + روية عقلية = وعي أخلاقي
طبيعة الموضوعية فى الحكم الأخلاقي :

والحكم الأخلاقي ليس حكما ذاتيا يعنى مع
الهوى كما يروق لبعض المذاهب الحبية
الانحلاية - **الارستينية والسفسطائية بوجه**
خاص - ان تصويره ، بل هو حكم له دلالتنه
الموضوعية ، وان لم تكن موضوعيته من قبيل
موضوعية العلوم الطبيعية . فالحكم الأخلاقي
لا يتم من ذوق شخصي لقائله كما يدل على ذلك
قول أحدكم : « ان السمك النيلي يروق لى
مذاقه » وكما يقول آخر : « بل ان سمك البحر
المتوسط أفيد وأطعم معا » ، فهذان حكمان
ذاتيان شخصيان معبران عن ذوقين مختلفين .
ولكن اذا قال أحدهما : « ان التفرقة العنصرية
بلاء » وقال العنصريون : « بل هى شرط لا غنى
عنه لتكامل الحياة فى المجتمع » . فالأمر هنا جد
مختلف عن الحكم على السمك . هنا تعبير عن
رأين ، الرأى الأول رأى صائب ، كل انسان يعنى
بالكرامة الإنسانية بناصره ويتسدد التفكير على
خصوصه ، وأما الرأى الثانى فهو بطلان وشر .
ههنا فى هذا الحكمان يصدران عن شعور ، وهما فى هذا
منتحيان الى مصدر واحد ، بيد أن بينهما غاية

ليس فى وسع الباحث ان يفرض الطرف عن
حقيقة ثابتة ، وهى أن الإنسان من حيث هو
كذلك ينبغ نشاطه أصلا وبالذات من مجموعة من
الاستعدادات الطبيعية ، تنشق منها أنفعالات
هادئة وصاخبة ، تتحول بفعل تأثره بالبيئة
الاجتماعية الى أنماط من العواطف .

والحكم الأخلاقي ينطوى على الأمل
أو الخوف ، على الرغبة أو النفور ، على الحب
أو الكره . وهو يتم عن اجبار وأمر ، ولا يصاغ
فى صيغة الأخيار والأنباء . « **فالحب حارك مثلما**
تحب نفسك » هذا حكم اخلاقي بمثابة أمر للناس
جميعا . واذا عبر احدهما فى أيام المحنة التى تطحن
العالم اليوم عن أملة بالعبرة التالية : « **عسى أن**
يعجب الناس بمفهم المعضى » ، فهذا أيضا أمل
مرتبط بما ينبغي أن يكون عليه سلوك الناس
أخلاقيا . بيد أننا لا نستطيع على أساس علمي
نعمل فيه على تسجيل الوقائع واستخلاص
النتائج بالمناهج الاستقرائية ، ان نصل الى أفراد
مثل هذه الأحكام أو رفضها كما نقر بأن المدن
تتمدد بالحرارة ، ونابى التسليم « بأن الماء أخف
من الزيت » .

أما ان الانفعالات والعواطف أساس لا غنى
عنه للأخلاق ، فهذه حقيقة إنسانية من المسور
التسليم بها بعد النظر فى الفرض التالى : هب
ان هناك عالما ماديا خالصا ، يتألف من مادة بحث
خلو تماما من الإحساس . عالم كهذا يستوى ان
يكون خيرا أو شرا ، وينطمس فيه تقدير الصواب
أو الخطأ . فماذا يضير لو اصطدمت الأرض
بتوكب أخسر ؟ ولكن اذا كان الجنس البشرى
محقة وشرا ما بعده شر . ان الأخلاق مرتبطة
منتشرا على سطح المعمورة لكائن هذه كرامة
لا محالة بالحياة ، لا كمجموعة من العمليات
البيولوجية والكيميائية ، بل بالحياة معلومة
بالأحاسيس والمشاعر ، الحياة من حيث هى
سعادة وشقاء ، أمل وخيبة رجاء ، ألم ولذة ،
حزن وبهجة . فهذه كلها معان تجعل الحياة
جياشة بالحركة متجددة بالتنوع .

ومن المنافع الرئيسية للأخلاقية البدائية « التابو » . فبعض الأشياء وبخاصة تلك التي تخص الرئيس ، لو مسها أحد فهو مقضى عليه بالموت لا محالة . وبعض الأشياء موهوبة للروح ولا يجوز أن يستخدمها الا الطبيب . وبعض ألوان الطعام مشروعة وبعضها الآخر غير مشروع ، وبعض الأفراد نجسون الى أن يطهروا ، وينطبق هذا بوجه خاص على من تلطخهم الدماء ، لا من ارتكب جريمة القتل فقط ، بل أيضا النساء عند الولادة وفي فترة دم الحيض . وما لم يطهر هؤلاء يحل الدمار بالذنب ، بل قد يجلب هذا الشر إلى الجماعة بأسرها . ولذلك تجسرى طقوس التطهر المناسبة .



وقد تطلعت رواسب من أخلاقيات «التابو» في الجماعات المتمسدة إلى مدى أبعد مما قد يخطر بالبال . ف « فيثاغوراس » يحرم الفول ، و « أفنادولفيس » كان يعلن أن مضغ أوراق القار شر . وفي سنة ١٩١٦ كتب أحد رجال الدين في اسكتلندا إلى الصحف ينسب السبب في هزيمة الانجليز أمام الألمان إلى تشجيع الحكومة لزراعة البطاطس أيام الأحد . وفي إنجلترا إلى عهد ليس ببعيد ، لم يكن في وسع الرجل أن يتزوج من شقيقة زوجته المتوفاة . مثل هذه الموانع يتعلم تفسيرها وتبريرها الا على أساس من رواسب « التابو » القديم .

و « للتابو » من الناحية السيكلوجية قوة للجبر والالزام أشد من قوة القواعد العقلية . وحسب القاري على هذا مثلاً ، ما تشبه جريمة الزنا بين المحرم من فرع وهول ، بينما جريمة خطيرة كجريمة تزيف النقود لا تثير الا قدراً محدوداً من

الاختلاف ، فالشعور في الحالة الأولى - التنديد بالعنصرية - يستاهل التوقير والتقدير ، وأما في الحالة الثانية فهو ينم عن انانية حمقاء .

فالحكم الأخلاقي رغم صدورهم عن الشعور له دلالاته الموضوعية لا مراء . ولو قيل لنا ان الآمال والرغبات أساسية في الأخلاق ، وبالتالي فكل ما في الأخلاق فهو ذاتي ، لتبيننا بشيء من التأمل النزبه أن هذه ليست بالحجة الصحيحة ، ذلك ان معطيات العلم أساساً مدركات فردية ، وقد تكون هذه المدركات أوغل في الفردية مما يظن ، ومع ذلك فعلى أساس تلك المعطيات ارتفع صرح العلم شامخاً ، والموضوعية في مجال الأخلاق تتمثل في احتكامنا إلى رأى الأغلبية الواعية . الأخلاقي ورواسب « التابو » :

وتشهد دراساتنا للتاريخ الحضارى بان ثمة علاقة وثيقة بين الظاهرة الدينية والظاهرة الأخلاقية . وأن كان هذا لا يمنع من أن مفكرين أحراراً أنتوا في سلوكهم ، في أقوالهم وأعمالهم حكمة وسداداً وعفة ونزاهة ، وأبوا أن يربطوا بين المعتقد الديني وبين السلوك الأخلاقي ، ووقفوا في وجهه النزعة الأنثودكسية التي أرتأت أن الناس بدون دين ينقلبون إلى طغمة من الأشرار . من هؤلاء « بنتام » و « سيدجويك » .

وفي جميع الجماعات الإنسانية المعروفة ، حتى أشدها بدائية توجد المعتقدات والمشاعر الأخلاقية . فبعض الأفعال تلقى الإطراء والثناء وبعضها الآخر يواجه بالوم والتأنيب . وبعض أفعال الأفراد يفضى إلى الهناء والرخاء لا لأصحابها فقط بل للجماعة التي ينتمون إليها أيضاً ، وبعضها الآخر يجر معه الخراب والشتقاء . ولئن كان في الوسع أن نصل إلى تبرير عقلى لمثل هذه الأفعال ، إلا أننا نلاحظ وبخاصة في الجماعات البدائية ، أن ثمة ارتباطاً وثيقاً بين القيم الأخلاقية المنصبة على هذه الأفعال ، وبين المعتقدات الخرافية المخلصة التي تعبر عن السلوك الديني في هاتيك الجماعات .

الاستنكار ، وذلك أن الأولى لم تكن معروفة عند
الهدائيين ، وليس لها من ثم جذور خرافية .

وضع أن بعض المفكرين الأخلاقيين وبخاصة
من ينتمى منهم إلى رجال الدين في الشرق والغرب
على حد سواء ، يرون أن الاحتراز بالتقاليد
القديمة المنحدرة من أصول عريقة من شأنه أن
يضمن المجتمع من العبث ويحفظه من الفوضى ،
وأن كل فكر حر يمس هذه التقاليد قد يهز
الاستقرار الاجتماعي وقد يفضي إلى التفكك
والضياع ، مع أن هؤلاء وأولئك قد يذهبون هذا
المذهب ، فإن ثمة حججا قوية تقف في وجهه
أخلاقيات « التابو » .

وفي مقدمة هذه الحجج الحجة القائلة بأنه في
مجتمع حديث ارتقى فيه العلم وتقدمت وسائل
التربية بصعب الاحتفاظ بالتوقير والاحترام لكل
ما هو تقليدي اللهم الا بالقضاء على روح المبادرة
عند الأطفال وهدم قدرتهم على التفكير المستقل .
والحجة الثانية مفادها أنه إذا استندت التربية
الأخلاقية إلى « التابو » لكان معنى هذا أن التحرر
من أحدهما سيقتضي على الآخر ويقع الناس نهبا
للفوضى . ويذهب الفيلسوف المعاصر « برتراند
راسل » في كتابه : « **الأخلاق والسياسة في
المجتمع** » ، إلى أنه إذا كان هنالك أساس عقلي
للسلوك الأخلاقي فسبحول هذا دون الفوضى .
ونقدم لنا دليلا على ذلك أن المفكرين الأحرار في
انجلترا في القرن التاسع عشر ، لم يبقوا نهبا
للفوضى لأنهم اعتقدوا أن مذهب المنفعة العامة
أساس غير لاهوتي لطاعة التعاليم الأخلاقية
السليمة وهي تعاليم ومفاهيم تفضي إلى رفاهية
المجتمع وسعادة أبنائه . وثمة حجة ثالثة تكشف
عن تضعف الأساس الذي تنهض عليه أخلاقيات
« التابو » . وملخصها أن التاريخ يحصى لنا
مجموعات من ضحايا الخرافة العاتية . ففي ألمانيا
وحدها قتل ما لا يقل عن مائة ألف « ساحرة »
بين عامي ١٤٥٠ - ١٥٥٠ . والنظرة العلمية
وحدها هي التي وضعت حدا لآحراق النساء
تهمة وهمية كهذه .



ويرى « رسل » أن العناصر المتخلفة عن « التابو » قدت أقل عنفا في إيمانها منذ ثلاثة قرون ، إلا أنها ما برحت تشكل عقبة كاداء دون ممارسة الإنسان لانسانيته وانطلاقه من أجل تحقيق التكامل في المجتمع . خذ مثلا على ذلك ما يلقاه تنظيم النسل من معارضة شديدة في بعض الأوساط ، وكذلك وضغ حد لحياة المرضى الميتوس من شفائهم بأسا تلما .

ولو وقفنا وقفة انصاف بين تأييد اخلاق « التابو » ورواسبه ، ومعارضتها لرأينا أن الفهم العلمى السليم لطبيعة المجتمع ، وللدور الذى ينبغي أن ينهض به الإنسان في خدمة الجماعة ، يقتضينا أن نسجل هذه الحقيقة التى لا نزاع في صلابتها ورسوخها ، ألا وهى أن التقدم الاجتماعى على أساس التخطيط العلمى من شأنه أن يجعل السلوك الأخلاقى نابعا من العاطفة الصادقة مضافا إليها الروية العقلية كما نوهنا الى ذلك من قبيل .

سلطة السادة والعرف :

يحدد معظم الناس الفارق بين الصواب والخطأ بمقتضى العرف والاصطلاح والعادة ، وبخاصة حين تنخرط في قواعد قانونية . فكل ما هو معتاد فهو مشروع ، لا سيما إذا أدخلنا في الاعتبار ما للعادة والعرف من سلطة على أعضاء الجماعة . هذا النمط من السلوك الذى يلتزم بسلطة العرف يمكن أن نطلق عليه أخلاق العادة .

والملاحظ أن معظم الناس يميلون الى اتباع عادات الجماعة التى ينتمون إليها . والحجج المؤيدة لاتباع العادة والقانون قوية . فلا محيص من أن يكون هناك بعض العادات والقوانين إذا كان للناس أن يستمروا في الحياة . فان حياة الطبيعة الأولى حيث لا قواعد ولا مواضعات اجتماعية تحمى البعض من افئآت البعض الآخر لى حياة لا تطاق . زد على ذلك أن العادات تحوى خلاصة خبرات الجنس البشرى ، وهذا ما يضمن لها تأييدا واستمرارا،

حيث أن كل فرد لا يستطيع أن يعول على خبرته المحدودة وحدها .

وينبى على أية حال أن نوجه الأنظار الى أن مثل هذه الحجج لا تقيم العادة كميدا أخلاقى . فهى لا توحى باستنتاج أن ما هو اعتيادى فهو بالضرورة ولهذا السبب عينه صواب ، أو أن العرف والقانون فوق النقد . وإنما تقف هذه الحجج عند حد تأييد أنه لابد من وجود بعض العادات والقوانين ، وأن ثمة ما يعزز قيام العادة كما هى ما دام الناس لا يتخلون عنها .

وفى وسعنا أن نمضى الى أبعد من هذه الحجج لنرى كيف أن العادة في نظر الكثيرين تحدد ما هو صواب وهى بالتالى فوق النقد . فبينما يرى الطفل صوابا ما تراه أمه كذلك ، يرى الكثير من الراشدين الصواب فيما يقضى به العرف وما تملية العادة . ومن الميسور لنا تفسير ذلك حين ندرك أن كل من يتبع أخلاق العادة يأخذ بالأمر ويسلم به دون نقد له ودون تفكير أو روية . فليس أيسر ولا آمن من القول بأن أخلاق العادة هى المبدأ الأخلاقى على الحقيقة . ولا يترتب على هذا أن البدائين وغير المتعلمين فقط يقتنعون في حياتهم بأخلاق العادة ، بل أيضا معظم الناس على اختلاف ثقافتهم وبيئاتهم .

وينبى على ما تقدم اتنا لم نعد نسأل ما هو الصواب ؟ بل أن يأتى سؤالنا : ما هو المعتاد ؟ ولعل أبرز ما يوضح هذا ، ما كان متبعاً في بعض المجتمعات القابرة التى كانت تميل الى الأخذ بمبدأ المسؤولية الجماعية . فكان لا مفر من القضاء على الدنس الناجم عن خرق العادة بالعقوبة الرادعة سواء بالاقتصاص من الفرد الذى انتهك القاعدة أو بالتعكيل بأى فرد آخر من المتممين الى ذات الأسرة أو العشيرة ، « فإذا تعدى العشور على المذنب فليلحق الثار ابنه أو أخاه أو ابن عمه .. الخ » . فليس هنا اعتبار للمعدل في ذاته وإنما العادة وحدها هى التبراس المتبع .

وفى مستوى فكرى أعلى سرى الاعتقاد بأن العادات والقوانين في المجتمع مفروضة فرضا الهيا ، ويترتب على ذلك أن انتهاك النظم الالهية

ونخلص من هذا بأن العادة والعرف والقانون معا أو كلا على حدة لا تزودنا بمبدأ أخلاقي أو مبادئ أخلاقية في وسعنا أن نذود عنها . فمبدأ أيام سقراط وقد عرفنا الكثير عن القوى التي تشكل التشريع وعن المؤثرات التي تؤثر في تكوين العادة وقد تعلمنا إلى الحد الذي لا نستطيع معه الاعتقاد بأن كل ما هو مشروع أو مشروع قانونا فهو على هذا حق وصواب . وليست هذه تلة لكي نضرب صفحا عن القوانين ولا نعبأ باحترام العادة ، ومثل سقراط خسير شاهد على هذا .

مازق المسؤولية الأخلاقية :

وثمة مازق يواجهنا حين نتصدى للمسؤولية الأخلاقية باعتبارها حجر الزاوية في الوعي الأخلاقي . فالعلم الطبيعي يستند إلى المسئلة القائلة بأن ثمة اتساقا في الطبيعة ، مما يترتب عليه أن لكل حادثة عللة . والقانون العلى لازم للدلالة على أن الأشياء تحدث كما تحدث لأنها تلزم أن تحدث على نحو ما حدثت . وهذا هو التفسير التقليدي للعلية : أن الأحداث يربط بينها بالضرورة علاقة عللة والمعلول ، ومن ثم ، فما دمنا نعلم كل الشروط السابقة لحدوث شيء فإننا نتنبأ بالحادثة في يقين ما دمنا لا نخطئ الاستدلال .

وعند القائلين بالجبر أن اختيارات الإنسان وأفعاله لا تستثنى من السياق الطبيعي . فإن هذه الأحداث لها عللها المحددة لها ، ومن ثم يمكن التنبؤ بها نظريا من معرفة هذه العلل ، ولكن هذا يقضى إلى نتيجة غريبة في الأخلاق . فإذا كان اختياري محددا من قبل ، فإنه لا يستقيم مع هذا مؤاخذتي على ما أفعل أو اطرائي عليه واعتباري بالتالي مسئولا ، ما دام لم يكن في مستطاعى أن أختار غير ما اخترت . ويترتب على هذا أنه إذا كان التسؤل بالجبر صحيحا ، لاستحالَت المسؤولية الأخلاقية .

يقابل هذا افتراض أن بعض اختياراتنا لا تحددها شروط سابقة وبالتالي لا يسعنا التنبؤ بها طبقا لتلك الشروط . فهناك إذن اختيارات غير محددة وحررة . وإذا كان الأمر

يؤدي إلى أن تحمل اللعنة لا بالعاصي فقط بل بجماعته بأسرها . وفي أساطير « هومروس » نلاحظ أن وظيفة العادة تتمثل في عملها كمبدأ أخلاقي ، بيد أنها معززة بقوة عليا خارقة للطبيعة . فما دامت القوانين من صنع الآلهة تحتم أن نصنع لها آمين ، فهي تهدبنا وترشدنا في اتخاذ قراراتنا وفي العمل على هداها دون ما اعتبار آخر .

وفي إطار ديمقراطى في أثينا القديمة في القرن الخامس ق.م. بدا متناقضا للناس أن يؤمنوا بأن للقوانين سلطة إلهية ، بينما هم يضعونها بأنفسهم بالاتقراع ، ويبدلون ويعيدون فيها كلما عن لهم ذلك . ولقد كانت تلك البيئة المتفتحة ابدانا بنشأة الأخلاق كفهم واقتناع ، إذ لم تنهيا الفرصة من قبل للنظر في التمييز بين الصواب والخطأ حين كان الناس يتبعون العادة اتباعا أعمى ، كما لم تنهيا تلك الفرصة أيضا حين كان الناس يظنون أن العادة من صنع الآلهة . ولكن حين بدأ الناس يتقنون في وعى قواعدهم الاجتماعية ، كان في وسع مفكر سقراط أن يدير الحوار حول طبيعة الصواب والفرق بين العدالة واللاعدالة .

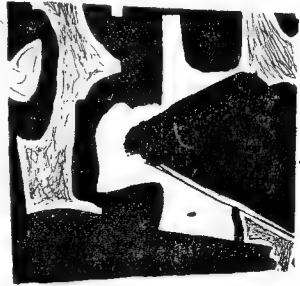
وتزودنا شخصية سقراط بالمثل الكلاسيكى لنقد أخلاق العادة . وتلمس روعة الموقف السقراطى في محاوراة « أوطيفرون » « لأفلاطون » : ففيها نجد « سقراط » قد عقد العزم على أن يقف في جانب القانون والعادة على أساس انها يمثلان خيرة الجنس ، وإن بعض المصادات ضرورية لاستمرار البقاء . وقد أثبت الحكيم اليونانى مدى احترامه للقانون بأن آثر أن يلقي الموت على أن يعصى قوانين « أثينا » بالهروب من السجن حين أتاح له تلاميذه السبيل إلى ذلك . وهو يلج رغم هذا على القول بأن وجود عرف متبع أو اصطلاح أو قانون ، ليس دليلا على كونه صوابا أو حقا . وإنما اترأى أن من واجب مواطن أن ينقد دون هوادة وفي منازرة ودأب العادة والقانون ، وبهذا النقد وحسده يمكن تحقيق الإصلاح المنشود . فإذا سلمنا بأن هناك عادات ذميمة لما أمكن للعادة أن تكون مبدأ أخلاقيا .

كذلك لما كان قانون العلية عاما وكلها ، ما دام
 ثمة نوع خاص من الأحداث - أعنى الاختيارات
 الإنسانية - يفلت من نطاقه . والتسليم بهذا
 الافلات الخاص للاختيارات الإنسانية من القانون
 الطبيعي هو ما ندعوه حرية الإرادة . وحرية
 الإرادة - بمعنى الاختيار غير المحدد - هي التي
 تهيب للمسئولية ، لأنه لو كانت الاختيارات
 محددة لما استطاع الناس أن يكونوا مسئولين عن
 أفعالهم . وانصار الحرية لا ينكرون أن بعض
 الاختيارات تتحدد ، ولكنهم يلحون على أن بعضها
 الآخر لا يتحدد ، وأنا مسئولون فقط بقدر
 ما تكون اختياراتنا حرة بهذا المعنى .

هذا الموقف يتسق تماما مع ما يكشف عنه
 الاستبطان . فنحن كثيرا ما نشعر بأن اختياراتنا
 تدفعنا إليها وتلزمنا بها الملابس التي تكون فوق
 طاقتنا وتفلت من زمام ضبطنا . وقد يحدث أزاء
 الجهل بالملابس أن يأتي الاختيار خيط عشواء .
 ولكننا في حين آخر نعتقد أننا نختار اختيارا
 حرا ، وأنا مهياون لتقبل المسئولية كاملة عن
 اختياراتنا ، فنحس بالبهجة والراحة إذا جاءت
 في جانب الصواب ، وبالألم واللذنب إذا مالت إلى
 جانب الخطأ .

وتنشأ مشكلة حين نبحث متسائلين ، ما هي
 الاختيارات التي تكون مسئولين عنها ؟ ومن
 المؤكد أن كل من يعتقد في الاختيار غير المحدد ،
 شأنه شأن أى شخص آخر ، يفترض أن الناس
 مسئولون بقدر ما استقرت لهم سمات وخصائص
 وطباع يمكن الارتكان إليها . أما الاختيار غير
 المسئول فهو الاختيار العسفي ، لأنه لا يتسق
 مع طابع شخصية من قام به ، أو لأن المختار
 نفسه غير مسئول وليست له شخصية مستقرة .
 مثل هذه الاختيارات تأتي نتيجة الانفعال أو
 الانارة ، ومن الممكن - وإن كان هذا شاقا - أن
 تكشف عن أسباب الانفصالات والدوافع . أن
 السمات المستقرة والمسئولية الشخصية
 بقدر ما لا تنجم عن الميول الموروثة ، هي نتيجة
 للبيئة والتنشئة الاجتماعية . ومن هنا تستهدف
 التربية تكوين شخصيات خيرة .

ولننظر الآن في موقف انصار الحرية .
 فالاختيارات المسئولة هي على الدقة الاختيارات
 التي يمكن التنبؤ بها باعتبارها ناجمة عن سمات
 مستقرة للشخصية ، وهي بدورها يمكن تفسيرها
 باعتبارها ناشئة عن الوراثة والبيئة .



أما الاختيارات غير المسئولة فهي أقل خضوعاً للتنبؤ ، وهي نتيجة دوافع مباغطة ، وعلى ذلك فصلتها بشخصية المختار صلة أقل ، وصلتها باللباسات المباشرة للاختيسار صسلة أوثق . والاختيسار المطلق الذى لا يمكن التنبؤ به هو اختيار ليس له علاقة بالحالة التى حدث فيها أو بشخصية المختار . ولما كان غير محدد بأية علة سابقة فانه ليس له علاقة حتى بالدوافع . أرايت الى من يوكل اختياره الى لعبة الحظ والقرعة ، فمثل هذا الشخص لا يمكن أن يكون مسئولاً عن اختيار اتبعت فيه هذه الطريقة ومع هذا فالاختيار يتم هكذا اذا لم يكن على أى نحو محدداً ومسبباً . **ويتربط على هذا بالطبع أن علم التنبؤ لا يتلادم مع المسئولية الأخلاقية .**

وهنا نصل الى أعماق المازق : فاما ان تكون الحرية او الجبرية هي الصحيحة وفي كلتا الحالتين تلوح المسئولية الأخلاقية متعذرة . وعلينا من ثم ان نواجه الموقف الشاذ الذى يفضي بنا اليه هذا التحليل الجدلي : فما لم يكن ثمة تسليم بأن الناس مسئولون عن أفعالهم ، فلن يكون على الأرجح مكان للمبادئ الأخلاقية . ذلك لأن الأفعال المستأنة تنجم عن اختيسارات مسئولة . بيد اننا لا نسمنا أن نأخذ شخصاً على أنه مسئول عن اختيساراته بقدر ما تكون هذه الاختيسارات محددة بشروط سابقة عليها ، وذلك لأنه في مثل هذه الأحوال لن تكون له هيمنة على ما ينشأ عنها . وكذلك لا نأخذ انساناً على أنه مسئول عن اختيسارات ليس لها شروط سابقة محددة ، لأن مثل هذه الاختيسارات لا علاقة لها بشخصية المختار ، فلن تكون من ثم اختيساراته .

واذا أطرنا هذا التحليل الجدلي ، ونظرنا الى أعماق التجربة الإنسانية وتبعتها تطور المجتمعات الإنسانية واستشبهنا بالواقف البطولية الغدة التي يعتز بها التراث الحضارى ، فاننا لا نملك الا أن نقرر الحقيقة المرتبطة أوثق ارتباط بطبيعة الانسان كائنسان : ان اغفال الحرية الإنسانية يفضي الى اعتبار الأفراد تروساً في آلة او وحيدات في قوالبهم احصائية ، وهم ليسوا بالفعل كذلك . فكمرة الانسان تتمثل في قدرته على الاختيار الحر . وعلى أساس الاقرار بهذه الحقيقة والاعتزاز بتلك القدرة يمكننا أن نتشمل الناس مبشرين للغايات ومشككين للأهداف وصانعين للحياة .

محمد فتحي الشبيلى

وانما أشرت بهذا العنوان الى عالم من انبه علمانا ، ومفكر نافذ البصر صادق البصرة ، هو الدكتور جمال حمدان ، الجغرافى الذى من الجغرافية يصاها السعرة فاذا هي اداة فكرية تدالج لنا أهم موضوعاتنا السياسية والاجتماعية خطراً ، معالجة مطالعنا وانت في عجب من هذا الألق الفكرى الفسيح ، وهذه القدرة على ربط الأفكار والأحداث ، حتى لكأنك ترى التاريخ البشرى وقد انهمر امام مدرسة ميكروسكوبية تترك الدقائق كلها بنظرة واحدة ؛ ولئن كانت هناك الكتب التى تقع في مئات الصفحات ، لكنها تلخص في صفحة واحدة أو صفحتين ، فهناك ذلك من فسروب الكتابية ما يستحيل عليك أن تلخصه بغير افتتاح شديد على الأصل المكتوب ، ومن هذا القبيل ما يكتبه لنا الدكتور جمال حمدان في مقالته وفي كتبه ؛ ففي كل جبرلة من مياراته - لا أقول في كل صفحة ولا أقول في كل لقرة من صفحة - بل أقول في كل عبارة من مياراته فكرة مكثفة ، وطريقة جديدة في الكتابة ، وصور اخاذة لامة ، ومعارفات ومباينات ومشاينات تلت نظرنا الى المادة المكتوبة لتجلب عندنا الوقوف ؛ ليست قراءتك لكتابات الدكتور جمال حمدان هي من قبيل الانطلاق بسيارتك في طريق متشابه المناظر ، بحيث اذا فانتك نظرة هنا فتتفكك وتفنيك منها نظرة اخرى هناك ، لانه يقدم لك في كل خطوة مزدحماً من المشاهد ، حتى لتتردد عند كل خطوة قائلاً : كيف أتركها الى ما بعدها ولم أوفيتها بعد حقها من التفكير والتأمل ؟

اتنى لشديد الإعجاب بهذا العالم الاديب الباحث ، بل ان عجبى منه

هكذا الجغرافيا العجيب

وماذا أتول في سائر فصول
الكتاب الأربعة عشر ، التي أخذت
تتابع الإستراتيجية الاستعمارية
عمرًا بعد عصر ، فترك منها أشكالًا
والوانًا : فهذا شكل منها ظهر في
عمر !لكشوف الجغرافية ، وذلك
لون منها أظهره الانقلاب الصنهي ،
وهذا وهذا وذلك وذلك اني أن تبلغ
عمرنا - عمر الانقلاب النووي ..
انني لأخلص اني قارئ أشد اخلاصًا ،
حين أطلب منه - بل أطلبه - بأن
يقرأ هذا الكتاب ، وسيري كيف
يستطيع كتاب واحد أن ينقله من
انق إلى انق .

منها ما يملؤك أنت المسلم العربي
فخرًا وزهو ، لأنه يميل لك بين
هذه الحالة الفريدة وغيرها من
حالات التوسع ، فبينما الدولة
الاسلامية العربية توسعت لتحرر ،
فان غيرها من الحالات قد توسعت
ليستغل ويستعبد ، وليس الحديث
هنا حديث الخطيب الذي يسمى إلى
الآلة مشاعرك القومية ، بل هو
حديث العالم الذي يقيم بناه على
الوقائع والمقارنات العلمية الصحيحة ،
فهو يتحدث من الدولة العربية كيف
جاءت جامعة للقولين : قوة البر
وقوة البحر ، فكانت - على حشد
صغيره - قوة « أمفبيرة » تضع قدما
في الماء وقدما على اليابس .

لأشد ، كيف اتبع لآسان أن يحول
سادة تخصصه الأكاديمية الجامعية
مثل هذا التحول الذي يستخدمها
به في مبادئ هي من صميم الحياة
الجارية في أعلى مستوياتها ؟ وقد
كان آخر كتاب له هو « استراتيجية
الاستعمار والتحرير » يعطينا به
الإبعاد التاريخية للمشكلات السياسية
الحادة في يومنا هذا ، وهو في الوقت
نفسه يحشدك بلغة الجغرافيا ؛
ولم لا ؟ ليست حقيقة الأمر - كما
يقول في مقدمة كتابه - هي « أن
التاريخ هو معمل الجغرافي .. وليس
التاريخ الا جغرافية متحركة » بينما
أن الجغرافية تاريخ توف ١٠٠ ٠٠ ٠٠

انظر اليه في أول فصول الكتاب ،
وهو فصل يتحدث فيه عن الاستعمار
في العصور القديمة ، كيف يلخص
لك النظر بضرر عميقة من فرجونه
الملىء بالأسباع الدالة المبررة ، إذ
يقول ان الصراعات الكثيرة عندئذ
كادت لا تخرج من صراع بين الرعاة
والزراع ، لكن هذه المادلة تتخذ
اشكالا متباينة في البيئات المختلفة ،
« فهو اما صراع بين الرمل والطين ،
واما بين الاستبس والغابة ، او بين
الجبيل والسهل » .. لكن هذه
الصراعات على اختلاف اشكالها هي
في النهاية صراع بين ير وير ، أي
بين أشباه لا بين أعداد ، فالأمر
ما تقدم الزمن ، دخل مسرح التاريخ
غرب آخر من الصراعات بين الأعداء ،
هو الصراع بين البر والبحر ، بين
الفلاحين والملاحين ، ويأخذ المؤلف
في تفصيل ذلك كله بعمق وشمول .



ويأتي الفصل الثاني من المعصور
الوسطى ، وهنا يقف بنا وقفة عند
الدولة الاسلامية العربية ، يعني لك

الفن وعلاقته بواقع المجتمع

مجاهد عبد المنعم مجاهد

لعلنا إذا تتبعنا تاريخ فلسفة الجمال نجد أن المشكلة الرئيسية لدى كل فيلسوف جمالي هي مشكلة صلة الفن بالواقع .. قد يتناول فيلسوف الجمال مشكلة التلويح أو مشكلة الإبداع أو مشكلة البطل في العمل الروائي أو مشكلة الشكل والمضمون في العمل الفني - لكننا إذا دققنا فيما يقوله كل فيلسوف جمالي في أي من هذه المشكلات ، نجد أن القضية المحورية لديه هي قضية علاقة الفن بالواقع .. نبحثا بدء من الملاحون الذي ذهب إلى أن الفن تقل للواقع الذي هو تقل للعالم المثل إلى تشرنيشفسكي الذي ذهب إلى أن الفن تعبير عن الحياة إلى أرنست فيشر الذي يذهب إلى أن الفن باعتباره رؤية صليقة للواقع أو لازم لتغير العالم .. ولعل نيتشيه في كتابه « علاقة الفن بالواقع » لم يعد الصواب عندما قال أن القضية التي تقسم الفلاسفة إلى معسكرين هي علاقة الفكر بالواقع : معسكر المادية ومعسكر المثالية ؛ فإن علاقة الفن بالواقع ستقسم علم الجمال إلى معسكرين: معسكر الواقعية ومعسكر التجريدية .. وإذا كانت هذه العلاقة ترد ضمنًا في كتابات فلاسفة الجمال الأقدمين فإنها تظهر صراحة لدى المحدثين حتى من عثاوين كتبهم : « الفن والمجتمع » لهربرت ريد ، « علاقة الفن الاجتماعية »

● الفن الواقعي هو الفن الذي يعكس تاريخ زمانه فيمنح الناس وعيا بالنسيج الأعرض للمجتمع الذي يعدون هم جزءا منه .

● في كل عصر يوجد فن أكثر واقعية وفن أقل واقعية ، غير أن الفن الأكثر واقعية كان دائما هو المتطور الجديد وأقصى التقدم التالي للفن .

● كل خطوة في اتجاها الواقعية إنما هي غزو لعالم جديد للجمال .

وقى رأى فنكشتين أن الفن الواقى والجسمال متشابكان . وتكن القوة النسوية للفن فى قدرته على تحريك الجماعى وتنقيتها وترتبط هذه القوة النوعية بالاحساس بالجمال . والاحساس بالجمال ليس شيئا جامدا ظل يعيش دون تغير فى جميع الأزمان . وتاريخ الفن يبين أن مفاهيم الجمال كانت تتغير دائما على طول المدى مع الاحساسات المتطورة الدائمة للناس فى المجتمع ومع ادراكهم المتزايد بمحيط العالم الخاص بهم . وكل خطوة فى اتجاه الواقعية انما هى غزو لعالم جديد للجمال . ولا شك أن الأعمال الفنية هى من انتاج فنانين افراد ، غير أن الفن نفسه هو جزء من الحياة الاجتماعية . الفن نفسه عبارة عن عمل ما هو ذى مستوى رفيع لا يهدف الى انتاج الفروريات الباشرة للحياة كالأكل والمأوى . غير أن المعرفة ذاتها من جانب الفنان لما هو عليه ولما هى عليه حياته انما هى أمور تتوقف على ديناميات العمل Labourprocess التى تجعل المجتمع نفسه حيا ومتغيرا . فلذا اردنا أن نجد مفتاحا يلج بنا الى طبيعة الفن والجمال فليتنا أولا أن نطعم الممثل من حيث هو عملية ..

العمل بين الانسان والطبيعة

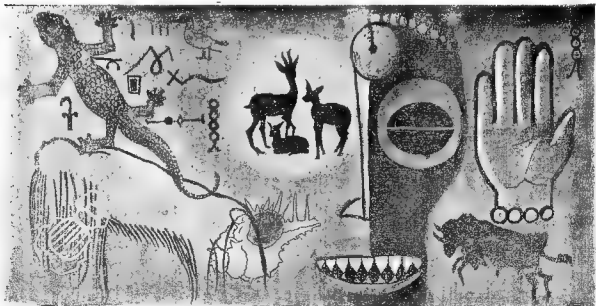
الممثل - فى رأى كارل ماركس - عملية يشترك فيها كل من الانسان والطبيعة ، فيها يبدأ الانسان من لقائه نفسه ينظم ويسيطر على ردود الأعمال المادية بين نفسه والطبيعة . فهو يضع نفسه مقابل الطبيعة على أساس أنه قوة من قواها ، وهو يطلق للحركة لراميه ورجليه وراسه ويديه ، والقوى الطبيعية لجسمه ، لكى يشترك

لبليخانوف « التاريخ الإجماعى للفن » لهوسلر ، « الواقعية فى الفن » لسيدنى فنكشتين الذى تتناول جانباً منه وهو حديث المؤلف من نشأة الفن وارتباط هذه النشأة بالعمل وما ترتب على هذا من تولد العاسة الجمالية لدى الانسان ..

منهج الفلسفة المادية

وسيدنى فنكشتين من المفكرين القلائل المعاصرين الذين يركزون على دراسة المشكلات الجمالية والفن بمنهج محدد هو منهج الفلسفة المادية غير أنه من القلائل أيضا الذين لا يصرخون فى كتاباتهم .. ولعلنا نشبين نفقت: الهادئة فى عبارة أوردتها فى تصديره لكتابه « الفن والمجتمع » فقد ذكر فيها ، لا أقدم هذا الكتاب كمحاولة نقال فيها الكلمة الأخيرة من طبيعة الفن ، بل بهدف فتح باب الاسئلة أكثر منه لخلق هذا الباب » . . .

ليس الفن الواقى عند فنكشتين هو الفن الذى ينتقل الواقع نقلا فوتوغرافيا .. بل هو ذلك الفن الذى يشبين ما هو نامى ومتقدم لدى الناس فى حبة من الحقب ويمير من هذا النهوض وذلك التقدم .. وعلى هذا فالفن الواقى هو الفن الذى يعكس تاريخ زمانه ، فيمنح الناس وقية بالتسبيح الأفرى للمجتمع الذى يمدون هم جزء منه ، ومن ثم فانه يطلق شمسورا بالقوى فيها بين الناس الذين لهم حيوات ومشكلات مشتركة .. وعلى هذا لفى كل عصر يوجد فن أكثر واقعية وفن أقل واقعية ، غير أن الفن الأكثر واقعية كان دائما هو المتطور الجديد وأساس التقدم التالى للفن .



T₂

في الفن البدائي يعد تكراراً تقليدياً لمجموعة من التصميمات فان هناك بعض الأعمال تنشأ فيها من خلال دور الخلق نفسه مشكلة جديدة ، وتطلب حلاً وتولد مهارات وحساسيات جديدة : فتصيقط « القسوى المستكنة » التي تتلوى في العمل المنجز ، ان النتاج مسننة فنية وتصبح الاكتشافات الجديدة ملكية دائمة للعامل ، ويكون الفرع بإيقاظ القوى المستكنة واكتشاف الحقيقة التي تمكن الناس من ان يعيشوا بشكل مختلف والشعور بارتفاع منزلة الشخص هو أساس الانفعال الجمالي .

وما تعلمه المبدعون في عملية الإنتاج وفي الشكل المنجز ، انما يعلم الآخرين ويهدب حواسهم . ويمكننا ان نقول ان الانسانية طمعت نفسها خلال الاتجازات الفنية لصناعة الفخار جمال الخط المنحنى البسيط والمعد ، ولم تعد هناك الصفات قابلة للقياس نظراً لأن الانسان نفسه هو المقياس وهو يفرش وجوده على الطبيعة ، ولقد كتب ماكس فالثيل من الفخار البدائي المنطور : « لم يكتف الانسان بمحو علامات عمليات حرقته ، بل لقد نجح ايضا في ان يجعل انتاجه يلوح كما لو كان قد صنع نفسه . والأشكال التي تحققت فيها العجاجة الانسانية تحققاً كاملاً من طريق التخيل ومهارات العمل واكتشاف صفات المواد يمكن ان نسميها الأشكال التقليدية ، فهي أساس الإدراكات الحسية التي تولدت فيما بعد بالنسبة للتمثال والتوازن والتناسب وجمال الخط المنحنى ، وهي تستمر وتطور أكثر في النحت والمعمارة .

السالة الحاسمة في الفن اذن هي ان العمل من حيث هو عملية انما يتم وفق تخطيط وبطريقة واعية مما يجعله مختلفاً عن تناول الحيوانات لعدائها أو بناء الطيور لأعشاشها ، أو نسيج المنكبوت لخيوطه ، والعمل الفني

على أساس الأصابع واليسد والمعين وقائمة أيضا على اكتشاف الصفات النوعية الخاصة بالمواد مثل الصلابة واسطح الحوائط والقشرة الكبرى في القدرات التي تمثلها القدرة على الرسم وتحويل الجسم المستدير الى خط ، ومن لم يتم اعطاه فشكل مؤسوسعي لما اكتشفه العين والمقل . وليست نماذج الخط المستقيم منه والمنتحن تصيبا تجريديا متمسكا او « شكلا خالصا » مفروشا على الطبيعة . فهذه النماذج مع فن الرسم نفسه هي امكانيات مساعدة على الرؤية وعلى ارماف الادراكات الخاصة بالعين والمقل انها صناعة فنية artifice تتيح تحليل الشكل الحقيقي للأشياء تحليلا يتحوى على مزيد من الفهم . ويمكن جمال هذا العمل في فضاءنا على النفس الحسى للحيوان كما سجلته مهارات الرسم . ولا يمكن ان يحدث هذا الفتح الانعسا لا يسود الناس خالفين من الحيوانات لفحسب ، بل عندما يصبحون هم ايضا قادرين بدورهم على صيد الحيوانات والتسيد عليها ..

الفن والعمل

الفن اذن في المجتمع البدائي مرتبط ارتباطا مباشرا بالعمل من حيث هو عملية والذي يكون التسيج الكلى للحياة الاجتماعية . لكن ليس كل نتاج مادي للعمل من حيث هو عملية له صفة فنية ويمكن في الحياة البدائية اكتشاف الاختلاف بين الأشياء التي ينتجها العمل من حيث هو عملية وتلك الأشياء التي تنتجها صفات أكثر ابداعا ..

ينقسم العمل من حيث هو عملية الى ثلاثة موامل : المعالية الشخصية للانسان ، أي العمل نفسه و مادة ذلك العمل ووسائله . والمعالية الشخصية للانسان هي بالطبع عامل حاسم في الفن وهي تمكننا من فهم شكله المنجز . والأعمال الخاصة بالنفس والاستخدام والفن التصويري هي نتاج الحركات الباردة والمتحكم فيها للأيدي عندما ترشد بها العين والمقل . وهي ذات إيقاع شامها في هذا شأن جميع أوجه النشاط الجسدية ، ويشرح فرائز بوس كيف تظهر تصميمات الأدوات الفخارية واشكالها الى حيز الوجود خلال الحركات الإيقاعية للدرع واليد في سبب الصلصال طبقة فوق أخرى ، ثم من خلال العلاقات التبادلية لليد وعجلة صناعة الفخار . وهكذا تصبح الإقامات الخاصة بحركة الجسم التي يتحكم فيها الإيقاع المصور للفن هي الإيقاع الخاص بالخطوط والأشكال المتكررة يمسد أن تقرأها العين . وبالمثل فان الشكل المنحنى للفخار هو نتاج حركة اليد في علاقتها بقبالية المادة للانطراق وصلابتها كما هو الحال في الصلصال . وإذا كان هناك عدد كبير من الأعمال



الانسان .. موضوع الفن

ان الموضوع الحقيقي للفن هو الانسان . ولكي نفهم فهما حقيقتيا موضوعات الفن البدائية - مثل الاسلحة والاولى الفخارية لا يجب ان ننظر اليها على انها اشياء موضوعة فوق رف في متحف . علينا ان ننظر اليها على انها جزء من الحياة الانسانية الواقعية وانها امتداد لعقل الانسان وجسمه وان الناس كانت تستخدمها وانها زادت من قدرتهم على ان يعيشوا الحياة . علينا ان ننظر الى موضوعات الفن البدائية على انها جزء من عملية اكبر تشمل سيد الحيوانات والسيطرة على قوى الطبيعة واكتشاف خصائصها وتحويلها لصالح الاستخدام الانساني . الفن البدائي يربنا الانسان وهو يفسرنا الى العالم الخارجى المحيط به ويشعر به ويشعر ، ومن خلال هذه العملية يشعر في اكتشاف امكانياته الانسانية .

ولما كان موضوع الفن هو الانسان فانه يفسر كيف ان الفن يحرك مشاعر مشاهدته تحريكا عميقا . فهو يشعر فيهم مشاعر القربى والحياة التي يشترك فيها الجميع . ان الفن يعيد الحياة الانفعالية المشتركة بالنسبة للبشر اجمعين ، تلك الحياة الانفعالية التي تبدأ من الشعور بشمو الانسان وتطوره وهو يتقلب على العقبات . ولما كان الانسان قد بث في محتوى الفن الذى هو تفكيره في الحياة شكلا موضوعيا ، فان الفن يصبح عاملا في الحياة الاجتماعية ، يصبح جزءا من تربية المجتمع .

ولقد كان من المستحيل في الحياة البدائية تحقيق المتصور الانساني تحقيقا كاملا ، فالعالم محاط بالغموض ، وكان التفكير في الحيوانات يجسرى على انها نسبة او اكثر من الانية . كان يجسرى التفكير في الاشجار والنباتات والارض والشمس والرياح والامطار والانياس على انها اكثر نسبة من الانسان وانها تجسد الارواح الى تفوق الواقع الانساني . وكان لابد للخطوات الاولى في المعرفة ان تكون هي السيطرة الكاملة على مواد الطبيعة وفرض التشابه الانساني على القوى الطبيعية . ولم يكن في الامكان اخلا الخطىء التالية الا بعد الاكتشافات الفنية التي صاحبت نهاية الحياة الجماعية البدائية والزيادة . لمظمية في الانتاج والتنظيم الواسع المسدي

يمثل مستوى من الوعي اكثر رقتيا حيث يقوم صراع بين مشكلة الحياة الانسانية التي تقتضى حلا والمهارات القاصرة التي انقصت . ومن خلال حل المشكلة تتولد معرفة جديدة تبنى في العمل النجى . وتقوم الصنعة الفنية لبعض الاعمال المرسومة في واقعيتها ؛ وبطبيعة الحال هي واقعية يحددها مقدار ما يمكن ان يعرف عن العالم الواقعي ، فليست الواقعية في الفن هي ما يحاول التجريديون ان يصنوه بالمصطلح فيسمونه « المضاهاة » و « النقل الفوتوغرافي » و « النسخ الفج » فالعالم الواقعي يختلف دائما عما يتم التقاطه في الفن من قبل . فالواقعية تضم دائما كيانا من الافكار عما هو جديد وكيف يتغير العالم او كيف يتم فهمه فهما الفصل . وما يحررنا في هذه الرسوم البسيطة يرسم سذاجتها بالنسبة للمهارات التالية في الفن - هو انها تكشف ان « للفنان » ميلا لتعلق الحياة الواقعية وهو يجسدها من طريق مهارات يده .

ومشكلة الفن الرئيسية هي المادة او « الخامات » التي هي « منفصلة » من الطبيعة ويجري الاستئصال عليها . ويبدو ان هذه الخامات في حالة صناعة الفخار هي الصلصال ؛ وهي في النحت الحجر او الخشب او البرونز ؛ وهي في الرسم الطلاء وقماش اللوحات او الخشب او الحائط الذي يجري الرسم عليه . غير ان الامر لا يقتصر على هذا بل لابد من فهم خصائصها وما يمكن صنعه بها .





وخصوبة التربة والرياح والأمطار والحيوانات والشمس،
وعطينا أن نرى في هذا الفن أيضا العنصر الإنساني ، فهو
الإنسان وهو يحاول أن يتسيد على الطبيعة وذلك بأن
يفرض ملامحه وجسمه على قواها التي لا يسبر فورها .
أن وظيفة الفن هي أن تعطي المجتمع وعيا بالعالم الذي
هو فيه وبوجوده وإمكاناته الحقيقية . ويمكن للألمنة
والأواني الفخارية البدائية أن تصبح لنا نظرا لأن هذه
الأمثلة كانت تمثل في ذلك الوقت وظيفة أساسية للمجتمع
كما كانت تمثل خطوة من خطواته الضرورية نحو الحرية.
وبالمثل كانت السيطرة على الخصائص المادية الدقيقة
للخامات — مثل الصلصال والخشب والحجر والعدن —
مربطة ارتباطا وثيقا بخلق الفن نظرا لأنها كانت وظيفة
أولية للسيطرة على الطبيعة .

صراع الإنسان مع الطبيعة

ولا تكن قوة الفن السحري في المجتمع البدائي في
عقائده السحرية الخاطئة أو في أساطيره التي أصبحت
اليوم خرافات . وإنما تكن قوته في أنه في هذه العقائد
السحرية يقوم الاعتقاد أن البشر يستطيعون أن يتحكموا
في الطبيعة أنه يمكن استعراج اكتشافات حقيقية مثل
العناية بالنباتات وطبيعة الحيوانات وحركة النجوم
وانصهار المعادن وتنظيم المجتمع حول مهامه الجمعية
ليما يتعلق بالصيد والزراعة والخصب . لقد تسبب
السحر في تولد العلم ، فم إن العلم باكتشافه للقوانين
الحقيقية للطبيعة وفهم العالم في إبعاده الخاصة دون
ما حاجة إلى الخرافة هو تقيض السحر . وعندما تمكن
العلم من طرد « الأرواح » وكذلك الجنات وآلهة الطبيعة
من الغابات والأنهار والسموات والنجوم ، انتهت حقبة
من حقبة الفن . وأخذ الفن على عاتقه العنصر الإنساني
وتناوله بطريقة جديدة قدرسه انطلاقا من الحياة وبدأ
ينظر إلى الناس على أنهم أناس وإلى العلاقات الإنسانية

للمجتمع ونهضة المدن . وإذا جاز لنا القول أمكننا أن
نقول إن العامل الإنساني قد دخل الآن مجال العمل
الفني في فالمعمل الفني هو ذات موضوع على السواء .
فالعنصر الإنساني الذي درس من الحياة ، يظهر في العمل
الفني على أساس أنه « المادة » الحية الأساسية التي
يجري الاشتغال عليها وبتب فيها الحركة . ويظهر هذا
في أعمال فنية مثل تماثيل نحتت لبعض الأشخاص في
مصر ولوحات وأعمال الرسم والخط الخاصة بالتأثير
في الصين والهند والنحت والرسم في اليونان .

وعطينا أن نلاحظ تداخل وتشابك الأعمال الفنية
الخاصة بالنفع المادي والأعمال الفنية الخاصة بالسحر.
فقد كانت الأواني الفخارية في المجتمع البدائي تستخدم
للاحتفاظ بمراد الموتى . وتوضع رؤوس صغيرة حول
الرقبة وذلك كنماذج سحرية . وفي العصر الحجري
الحديث حيث نجد تطسورا هائلا للزراعة واستخدام
الأدوات النحاسية ، انضمت الأواني الفخارية شكلا
هندسيا مقدما من أشكال الزخرفة وانضمت أساليب
تجريدية من الطيور والحيوانات والناس والشمس والسماء
ولماء الأرض . وبعد هذا انتقالا من الرسم إلى الكتابة.
وفي هذه الفترة نفسها بلغ الرقص الخاص بالطقوس
الدورة . فقد أصبح الجسم الإنساني « المادة الجديدة »
التي تحول إلى « شكل » جرى تنظيمه والتحكم في حركاته.
وليس الأتمة وعبدت الأصنام . ولا يمكن تفسير التشكل
الغريب الظاهر لهذه الأتمة والأصنام بالنظرية التي
تلعب إلى أن الشعب البدائي « رأى نفسه » بهذه
الطريقة أو أن أفراد الشعب كانوا تكمييين وتجريديين
سابقين لأنهم . فلقد كان الغرض في الأتمة أنها تمثل
قوة خارجية ومن ثم اكتسب الوجه والجسم الإنسانيان
شيئا من الشكل التجريدي وقد تشكلا أو تشبها
أو افترنا بالألحاح الحيوانية وذلك لحاكة القوة الغامضة
التي كان يجري البحث فيها عن القدرة مثل الموت والميلاد



والجتمع على انهما واقعان يمكن استكشافهما وتفهيمهما دون ما حاجة الى الخرافة .

نظرة ماركسية الى الفن

وهكذا تناول سيغفي فنكلشتاين مسألة نشأة الحاسة الحمايية فربطها بالعمل الذي منه ظهر الفن الى غير الوجود ونما .. وكانت نظركه نظرة ماركسية الى الفن حيث انه لا يوجد فن ماركسي بل ثمة نظرية ماركسية في الفن كما ذهب هنري لوفيفر في كتابه « مساهمات في فلسفة الجمال » .. واذا كانت كل نظرية جمالية كانت تمكس صورة من حدود المذهب وشيق آفاته كما قال لوفيفر افلا يجبرنا هذا الى القول بان نظرية فنكلشتاين حبيسة من الاخرى في ابعادها ؟ ولكن ليس معنى هذا شجب نظريته ، بل قبولها كنظرية ضمن نظريات « الاستيقا » التي ما زالت فلسفة للجمال ولم تتحول بعد الى علم .. لكن نظرية تفتح باب المشكلة اكثر منها نظرية تفلقه ولتحاول نحن باجتهد ايضا أن نظل باب المشكلة مفتوحا امام الجهود البشرية لحل لغز الجمال .

مجاهد عبد المنعم مجاهد

ان الفن لا يعيش الا في شكل مجسد من الأعمال الفنية الفعلية وتصبح هذه الأعمال جزءا من الحياة الاجتماعية . والفن يقوم بعملية تعميم ولكن بطريقة مختلفة عن طريق العلم ، فان « عموميته » تكمن في قوة صوره التي ابداعها الفنان لتلوح في عين الرايين انكاسا لحيوامهم . لذا كانت القوانين العلمية تمكن الناس من تغيير العالم اجتماعيا بطريقة لا يقدر عليها الفن ، فان الفن يمكن الفنان من تحريك المديدين بفكره في الحياة لانه عمل محسوس يجسد الصور الانسانية بطريقة لا يقدر عليها العلم . وعندما تبرز الصورة الانسانية في الفن وقد تحققت وتمت دراستها . من الحياة بشكل كبير تكون هناك خطوة ابعد نحو الفن باعتباره فنا وهو امر لم يحدث في الحياة المشاعية البدائية بل في المجتمع المنقسم الى طبقات متناقضة .

قائمة الفكر المعاصر .. على موعد مع:

الدولة المصرية

عدد خاص يشترك في تحريره قادة الفكر
والرأى من الكتاب والعلماء وأساتذة الجامعات:

نظمية فكرية شاملة لجوانب هذا الموضوع الجوى
الهام .. في العام والتكنولوجيا في السياسة والاقتصاد
في التخطيط والإدارة في التربية والتعليم في الأدب
والفكر في الحياة الاجتماعية وأجهزة الإعلام .



فلسفة الوحدانية عند كوامي نكروما

دكتور عبد القادر محمود

لا شك أن الدكتور نكروما حاكم غانا (السابق) ذلك
الفكر المتفلسف المشتهر قد سجل في كثير من رسائله
ومحاضراته ، تاريخ حياة تضالته الفكري والنقالي ، ثم عاد
فنسجها في سجل احترافاته ، من تاريخ حياته ، وذلك في
كتابه : غانا تاريخ حياتي ، وفي كتابه عن فلسفته العقائدية
والفكرية ، الذي أسماه **الوجدانية Consciencism** ،

● « لا بد من اختيار الشعب ووجدانه ، لأنه لا يمكن لشعب أن يضل أو يتقدم إلا إذا شد نفسه إلى العلاء بشريط حياته » .

● « لا غنى للنمو عن الاشتراكية ، والتخطيط الاشتراكي للنمو هو وحده الذى يضمن خلاص المجتمع » .

● « من الأسهل على الجمل أن يمر فى ثقب إبرة ، من أن ينتصح الفيلسوف المتحور بنصيحة مستثمر سابق » .

ضربهما ، سار فى معركة التحور ، وفى انتاج خطوط التطور ، واليهما يدعو لاستكمال تحرير افريقيا وتوجيه تطورها فى المستقبل ، محاولا إعطاءنا ما هو أهم من وسفد العوامل الكامنة ، وراء التحرك والتطور ، بوضع يدنا على الفتح الحقيقى لفهم كل تحرك وكل تطور فى افريقيا .

ولما كانت النظم الفلسفية وقائع تاريخية فقدت حرارتها على الجهد التاريخى ، أمام الدارس ، وبخاصة الدارس الأفريقى المستعمر (بفتح الميم) ، فقد غلبت هذه النظم كثيرا من الأفريقيين على أمرهم - كما يقول نكروما - وحولتهم إلى أدوات ولعب استعمارية ضد تراثهم الثقلى ، الذى امتصته فطرتهم وعقولهم منذ نموة أظفارهم . وقد أمان على هذا الخطر الماحق لهم ولاوطنهم النابية عالية هذه النظريات ، وعموميتها الفاضحة ، ونسبقتها الرتيقة . لهذا لقد الكثر من أولئك الذين أصبحوا زعماء بلادهم أو كبار مفكرينهم - لقدوا كيانهم ، حين عادوا بحلقاتهم ،

وفى كتبه الأخرى : « نحو التحور من الاستعمار » ، « على افريقيا أن تتحد » ، « باسم الحرية » .

وهو فى هذه الكتب والرسائل والمخاضات وبخاصة فى كتابه الوجدانية (١٩٦٢) . Consciencism -

- يؤكد بمرده على الفكرة الاستعمارية ، التى كانت تستهوى المواطن الأفريقى ، بالنظم خارج افريقيا ، فى البلاد ، التى استعمرت بلده وموطنه فكانت لندن مثلا كبة الطلاب للذين استعمرت بلادهم بريطانيا ، كما كانت باريس كبة الطلاب للذين استعمرت بلادهم فرنسا .

فلسفة وعقيدة

أريد أن أقول ، أن نكروما قد وضع نفسه ، من خلال تجاربه ، وديارساته فى السنوات المشتر الحرة ، للفلسفات الفلاطون ، وأرسطو ، وديكارت ، وكانط ، وهييجلس ، وشوبنهاور ، ونييتشه ، وماركس وفيرهم ، من أسسها فلسفة الجامعة - وضع لنفسه فلسفة وعقيدة ، على

مبتدلة ، وعود براقة لتوهمهم ، دون فهم واقع لنواميس النمو التاريخي ، ودون بصير واضح لطبيعة النضال ، الذي لا بد من خوضه لتحقيق الاستقلال القومي .

رغم هذا فقد كان هناك الملايين والملايين من الأفريقيين الذين لزلهم وعى قومي متحرر ، فتح امامهم السدود وحطم تحت اقدامهم القيود ، ليطلقوا المعرفة كوسيلة للتحرر القومي وصيانة الوطن ، مع تقديرهم الحق للقيمة الثقافية المخالصة في ذاتها وكان تكروما في طلائع هؤلاء .

ان تكروما في حقيقة تكوينه الثقافي ، يصل بنا في تشريحه لأرضية فلسفته التحررية والتطورية ، الى رأى نهائي ، يبالغ به كل موضوعات الفكر عامة ، وموضوعات فكره الأفريقي خاصة ، وذلك حين يؤكد ، إنه ينظر دائما الى النظام الفلسفي من نافذة البيئة الاجتماعية التي أنتجتها ، ولهذا ظل يشتم من المرمى الاجتماعي في النظام الفلسفي ، حتى يصل الى ما هو خاص منها بالنسبة لوطن ما ، وما هو عام يمكن أن ينطبق على أي وطن في كل زمان ومكان .

داخل العالم وخارجه

في البداية يدخل بنا تكروما منطقة الوجود ، ليشتمل من حقيقة الوجود ، وصما هو موجود ، ليدخل بمنهج الماركسية في مناقشة التضاد الكوني بين داخل العالم وخارجه ، حتى يصل بنا الى أن هناك تحولا لعملية تبدأ خارج العالم وتتفلسف داخل العالم ومحتوياته . وحين يناقش هذا التناقض في الدين يفسر لنا كيف ان المسيحية تطلب منا أن نذخر لنا كنوزا في السماء حيث لا آفات ، وحيث لا توجد سرقات ولا لصوص هناك ، ولأننا - كما يقول القديس أوغسطين - وأن كنا في العالم ، إلا أننا لسنا فيه ، لنحس مايرى ميبيل - ويرفض تكروما هذا الاتجاه ، لأنه يعطي تناقضا خطرا ، من شأنه أن تشخص الميرون باستمرار الى ما هو خارج العالم الواقعي ، مهمله تمام الاحمال متطلبات الحياة الأرضية ، التي عليها يتوقف وجود كل كائن انساني ، وهو بهذا يقترب من النظرة الإسلامية ، التي حلت الصراع بين الدين والخطاة .

لقد واجهت النصرانية في أول عهدها هذه المشكلة ، لبحثت من مستقر للحياة الروحية ، مستقر قائم بنفسه ، مستغلق على ذاته ، لا من طريق قوى عالم خارجي من نفس الانسان ، وإنما بتجلى عالم جديد في داخله نفس ذاته . والإسلام لا ينكر هذه النظرة مطلقا ، لكنه لم يستغل عليها ، وإنما خرج الى نور آخر ، بطوره هذا العالم الجديد المتجلى ، الذي ليس غريبا عن عالم المادة ، بل هو متغلغل في أعماقه .

وقد وصل تكروما الى أن التضارب الاجتماعي ، بين ما هو داخل العالم وخارجه ، يمكن استخدامه لتفسير مجرى العديد من المجتمعات ، بما فيها المجتمعات الأفريقية الكثيرة المختلفة ، لا يحتوي هذا التضارب من طينمة جدلية . ويرى إن كثيرا من هذه المجتمعات ، قد وقعت

التناقض الجدلي بين الداخل والخارج ، بوصلهما بين العالم التطور ، والعالم الالانطور ، فكانت السماء لديها داخل العالم لا خارجه ، وأنها حاولت التوفيق بين المتناقضين بالوصل بينهما . أي بلزاتهم معا كفا ياقين . ولا شك ان هذا الاعتراف بالتناقض ، من شأنه ان يسهم في عملية التحرر والبناء ، لأنه يساعد أفريقيا وغيرها ، على التنبص في الأساليب الاستعمارية السياسية ، التي تشيت قوائم الاستغلال ، بصرف القوى الأفريقية من الاهتمامات الدنيوية ، والتخليق او التلافي في الجردات . ويؤكد تكروما : ان الاعتراف بالتضارب الجدلي ضروري للعالم أجمع على الإطلاق ، فالدين وسيلة في يد الرجعية الاجتماعية البورجوازية ، لا أن استخدام هذه الوسيلة اجتماعيا ، ليس منصرا في قبضة الاستعماريين والإمبرياليين ، ذلك لأن نجاح هذه الوسيلة على أيديهم ، من شأنه ان يستوى عقول بعض الأفريقيين الذين ياثروا نفسهم ثوريين ، ثم اخذوا يتقادون لسحر اية فرصة انتهازية سائحة ، لاستخدام الدين ، من أجل تحقيق مكاسب سياسية .

وهم بانتهازهم أدنى فرصة من هذه الفرص ، انما يخطئون خطوات الى المراء ، مقابل خطوة واحدة الى الأمام ، بفية تثبيت مؤت للمكاسب السياسية تبثتها قائما على الاشتراك في المعتقد الديني ، والممارسة الدينية . ولا شك ان هذه الخطوة تمرق نمو الوجدان الاجتماعي للشعب ، وتخلق ان عاجلا أو آجلا صراعا حريرا بين الدولة ورجال الدين .

قصود الفكر التالي

ويعرض لنا تكروما في هذا المجال رأيا لفيلسوف لم نعرله على الإطلاق ، وهو الفيلسوف الأفريقي الفاني انطون وليم آمو A. Amo ، الذي عاش في القرن الثامن عشر ، وحاضر في جامعات هالي ، وإينا وفنبرج الألمانية فيما يذكر . تكروما . وقد أكد هذا الفكر ، في كتابه : غموض الدهن الانساني Dehumanae Mentis Apatia - ان المثالية تسيطر في التناقضات ، لأنها لا تكتفى بوضع أجسادنا في عقولنا ، بلأنا من أن تضع عقولنا في أجسادنا - بل لأنها تحشر في عقولنا الكون بمجموعه ، ما يمكن أن ندركه فيه ، وما يمكن أن نعرفه عنه . ولعله في هذا يسير وراء منطق الحاسية التي ترى ان المثاليين قد مزقوا المسامك ، لم حاولوا تركيبة من جديد فمجزوا . ومن هنا جاءت تحديداتهم لمفهوم الشيء في ذاته أو في صفاته عامة ، حتى جاز لفيلسوف باركلي أن يقول من ضاحته ، إنها ليست الا أوصاف المحلولة والتدوير والنموعة موجودة معا (وجيما) وكأنه لم يمد في امكانه ان اضرب الحساء ، بل العناصر المركبة منه .) ، وعلى هذا الأساس ، يرى تكروما أن المثالية بهذه الصورة عاجزة عن مسيطرة العلم ، في الوقت الذي يعيب فيه قول المثاليين ، بأن المادة موجودة وجودا مستقلا عن الصورة الذهنية . وقد وصل بعد تشریحات مبرهنة صميقة ، الى أن المادة والطاقة متصلتان ، وقابلتان للتحويل واحدا بعد الآخر ، و هي الاخرى ، كما يحدث التغير الكيمائي

الفكر وليد المجتمع

يصل بنا تكروما من وراء هذا التشريع العريض إلى أنه يرى أن الكون بطبيعي أساسه المادة ونواميسها الوضوعية ، وأن الروح أو الوجدان لا يمكن أن يستقل في نشوئه تمام الاستقلال عن المادة ولو صح استقلاله تمام الاستقلال ، فوجب أن يكون من الممكن حصول تمثيل في الإدراك الحسي ، من نوع لا يمكن تفسيره على الإطلاق تفسيرا علميا . وعلى هذا فلا بد للطبيب العالم في منطق تكروما من أن يسترحم وجل الدين أو الصوفي ، لمؤنثته في حل مشكلته ، تماما كما كان واقع القرون الماضية ، أمام وجدانية النيولوجيات والبيافيريقنيات ،

ويصل بنا تكروما من وراء هذا ، إلى توكيد ، أن الفلسفة لا يميها إطلاقا ، أنها نفسيات أصلا من النظر اللاهوتي ، فلا شك أن كل ما يدور حول فكرة الله والنفس والمسيح ينبغي بروح عملية السانية ، فإذا اختلفت النظرة القديمة من الحديثة ، فإن النظرة القديمة كانت عامة ، لرى فيما ترى ان اعتناء الإنسان بآلته ، كافتقاره تماما بمزروعاته ، وأن عمله في حضرة الآلهة وتحت هيون ودايتها وحدايتها ، مرتبط تمام الارتباط بسميه وجهه ، غنى هذا أنه إذا كان للفلسفة قديما نظرات يمكن أن تمرلها من المجتمع أحيانا مع الأفكار المحتلة ، فلا شك أن تاريخها الباكر يدل على أن لها جلورا عميقة حية في الحياة الإنسانية والمجتمع الإنساني .

والواقع أن مفهوم الفلسفة متطور ، يتغير ويتغير وفقا لتطور الحياة الإنسانية . فنلاحظ أنه خلال النهضة العصرية ، عندما أصبح الإنسان موهوبا للكون ، أصبح اللامن الإنساني بمثابة الموضوعية ، موضوع الفلسفة الرئيسية ، فبرزت محاولات لجعل ما يمكن أن يكون ، وما يمكن أن يعرف شيئا واحدا ، وتوسعت هذه المحاولات حتى بلغت نخبها الأشد دقة والأكثر صرامة في فلسفة كانت Kant النقدية . وأن ظهور هذه الفلسفة كون تيارا كاملا من الفكر حفظ الواقع بيد من حديد ، ضمن إطار نور العقل البشري إلى أن أصبحت محاولات الطبيعة في نظر لينتزن مجرد معادلات لملاتن منطقية ، وهكذا أصبحت حدود الفهم الإنساني وحدود الحقوق الطبيعية شيئا واحدا ، ولا تزال هذه النظرة حية تمام الحياة حتى الآن ، في الفكرة الثالثة بأنه منطقيا ليس ثمة من أسرار ، وأن لكل سؤال جوابا ، ولا كان الإنسان قد اكتسب تقديرا عظيما لكرامته وحريته ، مثل فجر النهضة الحديثة ، لقد استجابت الفلسفة ، بإخراج موسوعات من جوهر الحقوق الطبيعية ، وما يتصل بها من آراء ، سميا وراء وغير المبادئ التي يجب أن تقوم عليها أية نظرية سياسية ، كي تكون منسجمة مع مفهوم النهضة للإنسان عامة .

كيفية من كميات فيزيائية طبيعية . ولا ينسى تكروما هنا أن يدافع عن نظرية المادية الجدلية في هذا الصدد ، فينفي منها ما نسب إليها من أن الدهن دماغ ، وأن الكيفيات كميات ، وأن الطاقة حجم ، لأن المادية الجدلية في نظره تترف بالفروق بين الدهن والدماغ ، والكميات والكيفيات ، والطاقة والحجم ، معنى هذا أن (الدهن يفتقر إلى أكثر من دماغ في وضع خاص ، والكيفية تفتقر إلى أكثر من كمية على استمداد معين ، والطاقة تفتقر إلى أكثر من حجم في حالة حرجة) فإذا قلنا أن الدهن والكيفية والطاقة ، كل أولئك ناشئة من المادة أو قابل للتحويل إلى مادة ، فهذا لا يعنى أننا نقول بأن الدهن له حجم ، أو أن الكيفية لها حجم ، أو أن الطاقة لها حجم .



في مسيرة التقدم والتطور

كما يجب علينا أن ننظر إليها في ضوء المحيط الذي ولدت فيه ، لكي تتمكن من استخدامها في سبيل تطوير النظم الثقافي ، ولتدعيم مجتمعنا الإنساني .

معنى هذا أيضا أن الفلسفة نشأت بصورة مطردة من البيئة الاجتماعية وأنها تنطوي دائما - كما يقول تكمروا - على مرمى اجتماعي ، فالبيئة الاجتماعية تلزم في محتوى الفلسفة ، ومحتوى الفلسفة يعمل بدوره ، على التأثير في البيئة الاجتماعية أما لترسيخها وأما لصدها . . . وفي كلتا الحالتين - (تكون الفلسفة أشبه بالعميقة) ، فعندما تعمل الفلسفة على ترسيخ البيئة الاجتماعية ، يكون فيها شيء من عميقة تلك البيئة ، وعندما تعمل على تصديق البيئة الاجتماعية تكون على شيء من عميقة لثأرة على تلك البيئة . لذلك يمكن القول بأن الفلسفة من ناحيتها الاجتماعية تنتمي من عميقة . وقد أخذ تكمروا موهج الصلة بين الثورة والعميقة من فكرة للزعيم « هالزني » ، الذي أكد معه أن الثورة عندما تنحصر يتسم المجتمع بطابع العميقة . وكما يمكن قيام عقائد متناقضة في المجتمع الواحد ، يمكن أيضا قيام عقائد متضاربة بين مجتمعات مختلفة . وبينما يجوز للمجتمعات ذات الأنظمة الاجتماعية المختلفة ، أن تتمايز ، لذلك لا يجوز بالنسبة للتعاقد . أن هناك حقا شيئا اسمه التمايز السلمي ، بين دول ذات أنظمة اجتماعية مختلفة ، فمر أنه لا يمكن ، ما دامت هناك طبقات مهيمنة أن يكون لمة شيء اسمه التمايز السلمي بين عقائد مفسطرية . ثم أن الامبريالية وهي أعلى مراحل الاستعمارية - كما يؤكد لنا تكمروا - تظل مهيمنة ما دامت الظروف تسمح لها بذلك . ومع أن نهاية الامبريالية محتمة ، فإنها لن تولد الا تحت ضغط البقعة القوية ، وتحالف القوى التقدمية الصاملة على التجهيل بنهايتها ، وتعطيم ظروف وجودها وإزالتها . أنها لا شك ستندثر عندما لا يبقى أمم وشعوب تستغل سواها ، وعندما لا تبقى مصالح قائمة تستغل الأرض وتثمارها ومواردها لصالح الأقلية ، على حساب رفاهية الكثرة . وكما توجه القيم الأخلاقية أعمال الملايين ، وتعمل على تنظيمها هكذا تستهدف العميقة ، توحيد أعمال الملايين وتوجيهها نحو أهداف معينة .

ويؤكد « تكمروا » أن عميقة المجتمع كل تام ، لأنها تشمل كل حياد الشعب ، وتجهلي أيضا من فلسفته . ويصل بنا تكمروا من تشرحاته وتحليلاته الدقيقة المفهوم الفلسفات السياسية والاجتماعية عامة ، الى حقيقة عامة هي أن الاستعمار الغربي ، هو الذي زعم أن تاريخ إفريقيا مثل بالخرافات الخيثة ، كما زعم بالنا شعب غير تاريخي ، وبأن إفريقيا كانت راحة ميتة ، وانها لم تبث الا بغضل الاستعمار الغربي ، وبأن تاريخها مجرد امتداد للتاريخ الأوروبي . والمجيب - كما يقول تكمروا - أن الاستعمار قد استمر سلطة هيجل ، لعدم القوة الفرنسية ، الانجليزية ، تلك التي ساعدوا نفسه - لسوء الحظ - على تزيوها .

وإذا كان لأية لسورة اتجاهان : اتجاه نحو القديم ، ولتضال في سبيل نظام جديد ، وإذا كانت الماركسية مثلا - كما يقول تكمروا - على صواب ، في اعتبارها ظروف الحياة المادية قوة حاسمة ، فإن تكمروا في نفس الوقت ، يؤكد ويصر أصرا شديدا على اعتبار العميقة الصداقة قوة حاسمة أيضا في مسيرة التقدم والتطور . إذ أن العميقة كما يقول تكمروا ليست سلبية أو دعوة الى الثورة ، بل أنها الثور الذي يوجه النظام الاجتماعي الناشئ ، وقد ربط تكمروا بين هذه الدعوة وبين دعوة أنجلز ، التي نشرها تكمروا في مقدمة كتابه : الوجدانية وخلصتها في نظرها : أن العصر الاقتصادي ليس هو العصر الحاسم الوحيد وأن أنجلز وماركس ، ملومان الى حد كبير ، على نزوع الشباب وتطرفه نحو العميقة الاقتصادية ، فقد كان الماركسيون جميعا مجبرين على إيراد هذا اليدا في وجوه خصومهم ، ولم يكن لديهم من الوقت أو الفرصة للثناء بقوة عناصر أخرى يمكن أن تأخذ مكانها في مسيرة التطور .

يريد تكمروا أن يقول : أن الفلسفات الأولى ، التي كان يقال : أنها خالية من المضمون السياسي والاجتماعي عامة بها في الواقع ، وأنها كانت انعكاسات لتغيرات ومقتضيات اجتماعية . أمر آخر يصل اليه تكمروا هو : أن اعتبار أي مذهب اجتماعي ، هو الشكل الأخير والكمال للمجتمع ، أمر باطل كل البطلان ، فاعتبار المجتمع الديموقراطي أو الديكتاتوري أنه الشكل الكامل للمجتمع ، قطع لركب التطور الاجتماعي ، وقضاء على فلسفة الجدول الاجتماعي كما يقول . ويمكن أن يطبق هذا ، على رأى الاطالون الذي يرى أن مجتمع الجمهورية هو المجتمع الكامل الأخير ، وعلى أرسطو الذي يبنى فكرة التطور الاجتماعي التناهي ، باعتباره المجتمع الديموقراطي هو الشكل الكامل للمجتمع ، وعلى فكرة هيجل مع المعلق أو سير الله في التاريخ ، وعلى فكرة نابليون أو هتلر على اختلاف وانفاق . لكن تكمروا مع هذا يرى أن فلسفة جون لوك ، كانت محاولة إنسانية متناوذة ، لتأكيد كرامة الإنسان ، وجعل الإنسان وحده فقط ، المرجع الأول والأخير للتنظيم السياسي .

يريد تكمروا أن يقول بعبارة أوضح وأوسع ، أن وجود المرمى الاجتماعي ، سواء كان ضمئيا أو صريحا ، كامن ناطق ، في تفكير الفلاسفة قدامي ومعديين ، وأن وجود هذا المرمى الاجتماعي يحق تاريخ الفلسفة بدم جديد ، فيتمش حياة ، ويبدو إذ ذاك هذه الفلسفات في ظروف زمانها ومكانها ، لا كنافذة إثريية مجردة ، بل كسلحة فكرة للفضال في سبيل هدف اجتماعي .

الامبريالية أعلى مراحل الاستعمار

معنى هذا أننا عندما ندرس فلسفة ما ليست من صنعنا ، أو ليس لها مساسي بترائنا ، فانه يجب علينا أن ننظر إليها في ضوء التاريخ الثقافي الذي ننتسب إليه ،

كياتها ، وفيه تحيا ونثري ، وهو المبدأ الذي يوجد بين الرأسمالية والعبودية والاضطاعية . ولا شك ان استعادة البائىة الاجتماعية الافريقية القائمة على الانسانية والمساواة



تتغى الاشتراكية ، والاشتراكية لا تنوى تحقيق الاعمال التى تدر الربح ، بل تنبى سد الحاجات المادية والروحية للعدد الاكبر ، على تزايد متصل . وما لا شك فيه - كما يؤكد تكروما - ان العمل بلا فكر عبث ، والفكر بلا عمل فراغ .

محتوى الوجدان الافريقى

نصل من هذا العرض التحليلى لوجدانية تكروما او فلسفة الوجدانية عنده ، الى انها رغم ارضيتها المادية ، ففى مؤمن ايمانا عميقا بالتوترات الديكارى بين الروح والجسد ؛ ففى تحتفظ بمقولات الروح والجسد ، ومعتزلة بالمضلة بقبولها واقع التعامل بينهما . انها انطلاقا من محتوى الوجدان الافريقى ، يشق طريقه للتقدم من طريق الصراع فى هذا الوجدان . واذا كانت الوجدانية منسند تكروما تؤكد ان الفكر بلا عمل فراغ لنقيم صلة وثيقة بين المعرفة والعمل ، فليلا لا نستطيع ان نصلو مجموعة تامة من القواعد الخلقية ، يمكن تطبيقها على اى مجتمع وفى اى وقت ؛ لان القواعد الخلقية ليست قواعد دالة ، فينبىا تبقى المبادئ الاساسية للمساواة ثابتة تغير القواعد الخلقية وفقا للمرحلة التى بلغها مجتمع ما ، فى تطوره التاريخى) ، فاذا استطاع مثلا مجتمع راسمالى ان يتغلب مجتمعا اشتراكيا ، فقد غير ذلك المجتمع اخلاقه ، اذ ان كل تغير فى الاخلاق انما هو تغير ثورى ..

خلاصة الموقف مع وجدانية تكروما (معاملة كل انسان ، على انه غاية فى ذاته وليس مجرد وسيلة) ، وهذا المبدأ اساس لكل نظرة اشتراكية وانسانية على الاطلاق . واذا كان كاتل *Katell* قد ارسى هذا المبدأ على اساس امر العقل ؛ فان كوامى تكروما ، يحاول ان يستخلصه من وجهة نظر مادية وثيقة الصلة بمحتوى الوجدان الافريقى الانسانى .

عبد القادر محمود

لهذا عرضت الامبريالية لتاريخ افريقيا (على انه تاريخ انهيار مجتمعاتنا التقليدية) . ويؤكد تكروما فى سفرية اننا (لسنا الطقة المتفردة ، ولسنا مجردين من لتون الحكم الصالح) ومن امكانية التقدم المادى والروحى ، ولسنا فى حاجة الى وساية الغرب على الاطلاق ، لم ان تاريخ الامة ليس تاريخ طبقها المستعمرة او المسيطرة ، وليس تاريخ افريقيا هو تاريخ مصالح الرأسمالية والحكام الاوربيين ، ولهذا فلا غرابة ان تعتبر القسومية الافريقية فى نظم الامبريالية شرا ، ولا غرابة فى ان تعتبر الاستعمار المتجدد لفيلة . ان تاريخنا هو تاريخ مجتمعا ، وليس قصصة الحضارات الاوربية ، وليس قصصة بعضى الافريقين الذين سلطهم الاستعمار فاعادهم بلا روح ولا قيم ،

النظرة الاشتراكية الافريقية

والحق - كما يقول تكروما - ان وجه افريقيا التقليدى يسم ينظرة الى الانسان لا يمكن وصفها فى تبليها الاجتماعى ، الا بالنظرة الاشتراكية ، وهذه النظرة ناجمة من اعتبار الانسان فى افريقيا ، على انه كائن روحى قبل كل شىء ، (كائن ولد موهوبا بكرامة وطهارة وقيمة داخلية) . ولا شك ان هذا ينأت بحق تلك (الفكرة المسيحية من الخطئية الاولى ، او فكرة النسطاط الانسان) . ولا شك ان هذه الفكرة من قيمة الانسان تفرس علينا واجبات من نوع اشتراكى . وهنا تكشف الاساس النظرى للاشتراكية الافريقية ، وذلك (بانشاء مؤسسات كمؤسسة المشيرة ، يبرز ليها مساواة الجميع ، ومستولية المجموع تجاه الفرد) ، وفى هذا الوضع لا يمكن ان نتشا طبقات من النوع الماركسى (تلك الطبقات التى تحتل ليها اية طبقة مكانها فى تضلع اجتماعى القى ، تقوم فيها العلاقة بين الطبقات على اساس عدم التوازن بين قواها الاقتصادية والسياسية) .

هذه الفلسفة الوجدانية

لكن لماذا وصف تكروما فلسفته بانها وجدانية او بفلسفة الوجدانية ؟

يقول تكروما ، انها وجدانية لانه (يتنام فيها حضور واع مشترك لافريقيا التقليدية ، وافريقيا الاسلامية ، وافريقيا المسيحية على اساس انساني شامل) . معنى هذا ان وجدانية تكروما مقيدة فلسفية لا تتجلى من مبادئ افريقيا الانسانية الاصلية ، لانها تنبى من ازمة الوجدان الافريقى ، وتعتبر من وحدة هذا المجتمع الخالد . واذا كان الناس بشامهم يبرفون ، فليعلم ان ينتجوا النعاز ؛ لان اكلى النعاز فى المجتمعات الاضطاعية ليسوا متجنبيا) ، وهذا هو العنصر الاساسى فى الاستقلال . واذا كانت الرأسمالية نموا مهلبا للاضطاعية ، وكانت الاضطاعية نموا مهلبا للعبودية ، فان الاشتراكية ليست نموا من الرأسمالية ، (لانه كى تكون الاشتراكية نموا من الرأسمالية ، يلزم لها ان تشترك الرأسمالية فى مبدئها الاساسى وهو الاستقلال) ، والواقع انها ابدا ما تكون من هذا المبدأ ، بل تقوم على نفى هذا المبدأ ذاته ، ذلك المبدأ ، الذى تجد فيه الرأسمالية

والحريات السياسية والاقتصادية ، كما يطبق في هذه الاوطان فهو من الادارة المحلية المحدودة ، ولا يجوز بتاتا لأفراد أية جماعة ان ينتقلوا من وطنهم الخاص الى وطن آخر ، ويعتبر الفرد خارج وطن جماعته المصرية اجنبيا لا يتمتع بأية حقوق ، بل يكون من الجائل القبض عليه ومحاكمته ومعاقبته بعقوبات قاسية . ويستثنى من ذلك العمال غير البيض الذين ينتقلون الى مناطق البيض للمسل بمصانهم أو مزارعهم أو مناجهم ، وحتى في هذه الحالة لا يعيشون مع البيض في مجتمع واحد ، وإنما في قطاعات تشبه الكنتات ، تشيد خصيصا بوصول أماكن العمل لإيواء هؤلاء العمال . ومعتبر ، على أي حال ، إقامة العمال غير البيض بمناطق البيض إقامة مؤقتة .

والقاعدة أن كل جماعة عنصرية تتحمل نفقات ما يمكن أن تتكافأ داخل وطنها الخاص من خدمات عامة سواء كانت صحية أو تعليمية أو ثقافية .

ويقولون في تقرير سياسة التفرقة المصرية ، أنها تتيح الفرصة لكل جماعة عنصرية أن تنمو لنوا مستقلة ، الأمر الذي يكفل لها المحافظة على وحدتها المصرية والثقافية .

الجانب التطبيقي لسياسة التفرقة المصرية بجنوب أفريقيا :

هذا باختصار المفهوم النظري لسياسة التفرقة المصرية ، لماذا من طبيعتها في جنوب أفريقيا ؟

يتكون المجتمع السكاني في هذه الدولة من عناصر متعددة ، يندرجون تحت قسمين رئيسيين : أولهما البيض والآخر غير البيض . ويتكون قسم البيض أو الأوربيين من الأفريكانيين ، وهم سلالات المستوطنين البيض الذين قدموا من كل من هولندا وفرنسا وألمانيا في القرن السابع عشر ، ويتكلمون لغة خاصة بهم يطلق عليها أفريكان . والإنجليز وهم سلالة

أرضيات

التفرقة
العنصرية
في
الجنوب
الأفريقي



المشكلة .. والحل ..

المفهوم النظري لسياسة التفرقة المصرية :

تعرف التفرقة المصرية بأنها سياسة تقوم على فكرة التتميم المقتلة للجماعات المصرية ، كل جماعة على حدة ، داخل الإطار العام للدولة ، مع ما يقتضيه ذلك من تخصيص مناطق جغرافية مستقلة لتلك الجماعات تكون بمثابة أوطان خاصة لها ، تعيش فيها كل جماعة معزولة عن الأخرى ، بحيث تزول كافة صور المساهمة المشتركة للجماعات المختلفة في الحياة الاجتماعية . ويشتمل أفراد كل جماعة عنصرية داخل وطنها الخاص بممارسة بعض الحقوق



البنيش القادمين من بريطانيا في أوائل القرن التاسع عشر ويحتدئون الانجليزية . والأفريقيون أكثر عددا من الانجليز ، إذ تبلغ نسبتهم ٦٠٪ من مجموع البنيش ، وهم كذلك أكثر تمسبا وبهيم تنتمي سياسة التفرقة المنصرية ، وهم يسيطرون على شؤون السياسة والحكم بينما يسيطر الانجليز على شؤون الاقتصاد . وهناك شبه صراع بين الطائفتين لا شك أنه سوف يؤدي اثره في المستقبل على سياسة جنوب أفريقيا .

ويشتمل قسم غير البنيش من سكان جنوب أفريقيا ، على كل من الأفريقيين هم سلالات قبائل البانتو سكان الأرض الأصليين . والملايين وهؤلاء تختلط في أصولهم دمما البنيش بالأفريقيين . ثم الاسويين وهم أبناء الجماعات الهندية والباكستانية التي ولدت الى جنوب افريقيا في القرن التاسع عشر .

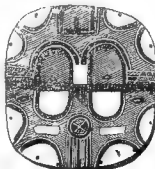
ويبلغ تعداد سكان جنوب افريقيا - حسب آخر احصاء - ١٧,٨٣٢,٠٠٠ نسمة ، يقطن البنيش ٣,٢٩٥,٠٠٠ نسمة بنسبة ١٨,٣٪ من مجموع السكان الكلي (الأفريقيين ٢,٠٣٧,٠٠٠ نسمة بنسبة ١١,٥٪ ، وانجليز ١,٢٥٨,٠٠٠ نسمة بنسبة ٧,٠٪) - ويقطن غير البنيش ١٢,٥٣٧,٠٠٠ نسمة بنسبة ٨٠,٧٪ من المجموع الكلي (أفريقيون ١٢,١٦٢,٠٠٠ نسمة بنسبة ١٨,٣٪ ، وملونون ١٧,٤٢٢,٠٠٠ نسمة بنسبة ١٤,٦٪ ، واسويون ٥٢٣,٠٠٠ نسمة بنسبة ٢,٩٪) .

وتبلغ مساحة التليم جنوب افريقيا حوالي (١٧٢,٠٠٠) ميل مربع ، يستولي البنيش رغم أنهم أقلية قليلة كما سبق بيانه ، على ١١,٠٦٤٠ ميل مربع بواقع ٨,٧٪ من المساحة الكلية ، اما غير البنيش فلا يجدون سوى ١١,١٣٦ ميل مربع أي بنسبة ١٣٪ فقط من مساحة التليم جنوب افريقيا . فضلا من ذلك فإن مقاطعات البنيش تشتمل على كل المدن الكبرى والموانئ والطارات ، مثل جوهانسبرج وكيب تاون وديبان وغيرها ، في حين تظل

المعازل الأفريقية من المعدن ومراكب الصناعة ولا توجد بها سوى موارد الثروة محدودة جدا . وتسبب الأقلية البيضاء كذلك على الانتاج الزراعي من القمح واللوز والفاكهة ، وتحكم لنفسها انتاج المعادن من الذهب والماس والفحم واليورانيوم والبلاتين والمعادن والكروم والمنجنيز . وعلى أساس من هذه الموارد الاقتصادية ، تمكنت الأقلية البيضاء من اقامة صناعات واسعة من بينها صناعة الحديد والصلب .

وتتولى الأقلية البيضاء الأعمال الفنية والمناصب الادارية ذات الأجر العالية بينما تقوم الاقلية غير البيضاء بالأعمال الشاقة ذات الأجر المنخفضة . وهذا الجانب من جوانب التفرقة المنصرية شأنه شأن الجوانب الأخرى ، ليس مجرد ظاهرة واقعية وانما هو حالة قانونية ، بمعنى انها مقررة بمتنفي القانون . بالإضافة الى ذلك ينتج على غير البنيش أن يتلقوا تدريبا على الأعمال الرأئية ، حتى لا تكون لهم من البداية فرصة للعمل بها . ويفترغ الأفريقيون للعمل بالمزارع والمناجم والتاجم التابعة للبنيش ، مقابل أجور زهيدة ، ورغم قسوة هذه الأعمال ، ويكن أن نعلم في هذا الشأن أن الأفريقيين يستخرجون الذهب على عمق ١١ ألف قدم تحت سطح الأرض .

ومن الطبيعي في ظل الظروف السائدة بجنوب افريقيا ، أن يرفع متوسط الدخل الفردي للبنيش بالنسبة لغيرهم ولقد ورد في آخر احصاء ، أن معدل دخل الفرد من



الأقلية البيضاء في السنة ألف ومائتان دولار بينما هذا المعدل بالنسبة للأقلية غير البيضاء مائة وعشرة دولار فقط ، ما مفاده أن دخل الرجل الأبيض يعادل أكثر من عشرة أمثال دخل غير الأبيض .

ولما كان المبدأ أن كل جماعة عنصرية تتحمل مفقات ما تتلقاه داخل وطنها الخاص من خدمات عامة ، صحية او تعليمية او غير ذلك ، فانه ربما لانخفاض دخول غير البنيش ينخفض مقدار الخدمات التي يمكن أن يحصلوا عليها ، ولبيان ذلك نأخذ مثالا لناحية واحدة من نواحي الخدمات العامة ولكن ناحية التعليم الجامعي ذلك انه وفقا للاحصاء الأخير ، كان مجموع الطلاب البنيش ٥٠٧٢٥٠ طالبا والأفريقيين ٢٤١٣ طالبا فبرغم أن عدد الأفريقيين يبلغ أربعة أمثال عدد البنيش إلا أن نسبة عدد الطلاب الأفريقيين الى الطلاب البنيش بهيئ ١ : ١٢ ، وبعبارة أخرى - اذا ما راعينا النسبة العددية - بهيئ فرصة الطلاب الأفريقيين أمام الطلاب البنيش في التعليم الجامعي ١ : ٤٨ .

الانحراف الجسيم من العدالة في توزيع موارد الثروة بين الاقلية البيضاء والأقلية غير البيضاء :

هذا باختصار شديد ، الجانب التطبيقي في سياسة التفرقة المنصرية بجنوب افريقيا ، ولعل اول ما يلفت النظر فيه هو الانحراف الجسيم من مبادئ العدالة في توزيع الأراضي ومصادر الثروة بين الأقلية البيضاء والأقلية غير البيضاء ، مع ما يترتب على ذلك من اضرار بالغة بالأقلية المكسورة في المجالات الاقتصادية والاجتماعية ، فالسالة والحالة هكذا ليست مسألة تنمية مستقلة او وحدة عنصرية او خلافة وانما هي سيطرة بضيعة واستغلال فاحش من جانب الأقلية البيضاء للأقلية هناك ، واستنزاف لمصادر الثروة الافريقية بصورة بشعة . ويستخدم البنيش في سبيل المحافظة على سياسة التفرقة

المنعوية كل وسائل التمتع والأرباح وقد نشرت الصحف - ولا تزال تنشر - كثيرا من هذه الأمور ، وتكتفى بذكر مذبذبة شاذ بقليل في ٢١ من مارس عام ١٩٦٠ ، مثالا على ذلك الإرهاب .

وتطبق حكومة الأقلية البيضاء المنعوية نظاما صارما لإبليس الشخصية ، ، وبمقتضى هذا النظام يضمن على أى شخص غير أبيض سواء كان رجلا أو امرأة أن يعمل على الدوام بطاقة مرور ، ويجسور للسلطات البوليسية القبض عليه اذا لم تكن هذه البطاقة في حوزته مهما كان السبب الذى يتصل به ، وهناك حوالي ٣٠٠ ألف مخالفة لقوانين المرور نسب الى غير البيض سنويا . يهاقون عليها اما بالجلد او بقرامات مالية قاسية ولى أحوال معينة بالسجن .

موقف كنائس جنوب افريقيا :

للاسف الشديد ، لا تعارض كنائس جنوب افريقيا سياسة التفرقة المنعوية ، التى تتناقى بشرى شك مع المبادئ المسيحية ، ذلك ان هذه الكنائس تعتقد مذهب كالفينوس الذى يقرر ان العبرة فى الخلاص ليست بالأعمال الطيبة وإنما بنعمة الله فقط ، بمعنى انه لا يلزم الشخص من أجل ان تتاح له فرصة الخلاص ودخول ملكوت السموات ان تكون أعماله حسنة فى الحياة الدنيا ، ويكفيه ان تكون نعمة الله قد حلت عليه وهذه غير مرتبطة بأعماله ، حسنة كانت أو سيئة . وهكذا تتواطئ الكنائس مع الأقلية البيضاء بجنوب افريقيا فى اخراج هذه المأساة الانسانية ، التى تعتبر بحق مأساة القرن العشرين .

دور الأمم المتحدة فى مناهضة تلك السياسة البغيضة بجنوب افريقيا :

ويثور التساؤل من موقف الأمم المتحدة تجاه هذه المأساة ، باعتبار أن ميثاقها يضمن حقوق الإنسان ؟ من النابت أن الأمم المتحدة وغالبية أعضائها من الدول الافريقية والآسيوية قد اهتمت بهذه المشكلة منذ وقت

بعيد اهتماما بالفا ، فقد أعلنت تلك المنظمة مرارا أن سياسة التفرقة المنعوية فى جنوب افريقيا ، تعارض مع ميثاق الأمم المتحدة وتنطوى على انتهاك لحقوق الإنسان وحرياته الأساسية ، وقد طلبت الجمعية العامة عام ١٩٦٢ من الدول الأعضاء بالنظمة اتخاذ الإجراءات السياسية والاقتصادية ، ضد جنوب افريقيا من أجل الضغط عليها للتخلي من تلك السياسة البغيضة ، وكوتل الجمعية العامة لجنة خاصة لثابتة الموقف هناك وتقديم تقارير عنه . وفى مارس ١٩٦٣ ، ١٩٦٤ على التوالي ، دعا مجلس الأمن الدول الأعضاء الى وقف بيع أو شحن الأسلحة والمعدات الحربية الى جنوب افريقيا ، وفى عام ١٩٦٤ لفت الجمعية العامة نظر مجلس الأمن الى أن الوقت فى جنوب افريقيا يشكل تهديدا للسلام والأمن الدوليين ، وبالتالي فان الأمر يقتضى اتخاذ التدابير اللازمة من أجل منع هذا التهديد وصيانة السلام ، وطلبت الجمعية العامة تطبيق المقاطعة الاقتصادية الشاملة ضد هذه الدولة التمردة . وفى عام ١٩٦٥ وافق مجلس الأمن على مشروع قرار باستنكار سياسة جنوب افريقيا المنعوية ، التى تخالف ميثاق الأمم المتحدة مخالفة صريحة ، ودعا جميع الدول الأعضاء بالأمم المتحدة من جديد الى ان توقف بيع وشحن الأسلحة والمعدات الحربية الى جنوب افريقيا ، وطلب من السكرتير العام أن يراقب الموقف هناك ويقدم تقريره الى المجلس فى هذا الصدد .

مساندة الدول الغربية الكبرى لحكومة جنوب افريقيا المنعوية :

ولكن حكومة الأقلية البيضاء المنعوية ، مع كل ذلك ، لم تتأثر من تغير من سياستها ، والسبب هو مساندة الدول الغربية الكبرى وعلى الأخص الولايات المتحدة الأمريكية والملكة المتحدة ، ولو أن هذه المساندة تتم بصورة غير ظاهرة ، وذلك بحكم العلاقات الاقتصادية المتبادلة معها ، سواء فى مجال الاستثمارات الأجنبية

أو التجارة الخارجية . وفى هذا الصدد تقول لنا الأرقام أن المملكة المتحدة تستثمر فى جنوب افريقيا رأس مال قدره ١٨ مليار راند (الراند هو العملة السائدة فى جنوب افريقيا ويمادل حوالي عشرة شلنات) وتستثمر الولايات المتحدة الأمريكية هناك ٢٤٥ مليون راند ، وهذه الاستثمارات تحقق عائدا كبيرا نسبيا يبلغ ١١٪ الأمر الذى تد منه هذه الاستثمارات مربحة ربحا كثيرا . أما من التجارة الخارجية فان جنوب افريقيا فى عام ١٩٦٤ ، على سبيل المثال ، استوردت من المملكة المتحدة بضائع قيمتها ٢٣٧٩ مليون راند ، وصدرت إليها بما قيمته ٢٠١ مليون راند ، واستوردت كذلك من الولايات المتحدة بحوالى ٣٥٧٩ مليون راند ، وصدرت إليها بما قيمته ١٠٢ مليون راند .

ما هو الحل إذن :

وإذا كانت بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية - نظرا لارتباطهما بعلاقات اقتصادية وثيقة مع حكومة جنوب افريقيا - تهتم بها من قضية الأمم المتحدة ، الأمر الذى يجعل تلك الحكومة لا تسعى الى تغيير سياساتها فى جنوب افريقيا ، فما هو الحل إذن ؟

الحل فيما نعتقد .. يمكن فى احتمالات الثورة المسلحة ولا شيء غيرها ، وإذا كانت الظروف غير مواتية والامكانيات غير متوافرة فى الوقت الحالى ، فمن الضروري العمل بصورة منظمة من أجل هذه الثورة . أن الأمر يستوجب دفع سياسة فعالة بعيدة المدى للقضاء على تلك المنعوية ، ولو اتفق ذلك وسوف يقتضى حتما تضحيات أكبر من جانب الدول الافريقية ، وهذا واجبها ، لأن التفرقة المنعوية ليست قضية الأقلية غير البيضاء فى جنوب افريقيا وحدها وإنما هى قضية القارة الافريقية كلها ، بل هى باعتبارها مأساة انسانية هم العالم كله .

وبصا صالح

ثورة الزواج

جبهة داخلية من الرأسمال حرامريك

محمد عاطف الغمري

٢٠٠٤ . ل . كنج

- ان مقتل مارتن لوثر كنج كان بداية تحول هام في كفاح الزوج ، ولكنه لم يكن سببا له ، فهو لم يكن خالفا للثورة الزوجية ، ولكنه كان نتاجا لها ورمزا لحركتها .

-
- « كنت اشعر حتى قبل مصرع كنج ان الازمة المنصرية تسيير في طريق يؤدي الى حرب سافرة ، والآن وقد أصبح كارمايكل رجل الساعة بين الزوج ، فأنى لا ارى طريقا يجنب البلاد حربا عنصرية » .



وكل هذا يشرحه تناول ظروف حياة الزوج في الولايات المتحدة ، ثم بدء لجوئهم للثورة لأول مرة عام ١٩٥٥ ، وتطور مراحل الثورة منذ هذا التاريخ . وكل هذه عوامل توضح أسباب ما حدث في الولايات المتحدة هذا الصنف .

التمييز العنصري

٠٠ رقم الثراء الذي تتمتع به الولايات المتحدة ، فإن الفكر أمر مفروض على الزوج بمقتضى إجراءات التمييز العنصري المثبتة في كل مكان ٠٠ في العمل - في المدارس - في السكن - في الطعام - في المرافق العامة - في المواصلات - وفي كل أوجه الحياة اليومية .

وفي داخل الولايات المتحدة يوجد ٢٢ مليون زنجي تقريباً يمثلون ١١ في المائة من مجموع الشعب الأمريكي . ويبدأ الرجل الأسود يواجه مشاكله في كل مظاهر حياته بسبب العنصر العنصرى العنصرى الذى يفصله من مزاياء المجتمع الأبيض .

لقى مجال التوظيف يصطدم بأوضاع التفاضل المعالية التى لا تأخذ حتى الآن بالاندماج بين جميع العمال في تنظيم نقابى واحد . ومن ثم فإن أجر العامل الأسود يصبح أقل من متوسط أجر العامل الأبيض . ويرتكز الزوج في الأعمال التى تحتاج لمهارات محدودة . كما أنهم يمثلون الأقلية بين المتطلين . وتقدر الاحصائيات الرسمية للحكومة الأمريكية أن متوسط أجر العامل الزنجي يساوى ٥٨ في المائة من متوسط أجر العامل الأبيض .

والفرقة قائمة بين الأطفال في سنواتهم المبكرة . بحيث يبدأ بهم من الالتحاق بالمدارس تواجهم الفرقة العنصرية وعدم اندماج البيض والسود في المدارس . أو يتكبدون في مدارس كل طلابهم من السود . وهى مدارس تفتقد مستوى التعليم المناسب ، وللاذوات والكتب المراسية .

وتشير الاحصائيات الرسمية الى ارتفاع نسبة المفصولين والراشيين في سنوات التعليم بسبب سوء ظروف الدراسة والحياة عامة . وهؤلاء يواجهون أيضاً بشيق قرض العمل امامهم قيتفهمون الى جيش العاطلين من الزوج . ويرتبط على هذا الوضع انتشار التفرد ، وتفكك الأسر .

وفي مجال السكن - فإن مساكن الزوج سيئة لا يمكن مقارنتها بمساكن البيض . الا أن إيجاراتها مرفوعة بالنسبة لسكان البيض . كما تحضر أكثر من عائلة زنجية داخل شقة واحدة في حالات متعددة .

وتذكر التقارير الرسمية للحكومة الأمريكية أن الفئران تنتشر بشكل خطير في بيوت الزوج وتسبب في وفاة مئات الأطفال لأنها تتغذى أنفهم وآذانهم وهم نيام .

الى جانب ذلك - فإن البيض لا يزالون يرفضون استخدام الايوبسات بصحة اللونين . وللبيض مظالمهم

سيظل صيف عام ١٩٦٨ يحتل لثقة تحول هامة وباردة في تاريخ الزوج في الولايات المتحدة . لقي بدايته انفجرت - بمقتل الزعيم الزنجي مارتن لوتر كنج - ثورة غاضبة اجتاحت جماهير الزوج على المستوى القومي في أنحاء الولايات المتحدة . وكانت هذه الثورة تحصل معها ظاهرين ٠٠ الأولى ٠٠ أن مصرع لوتر كنج أنهى مرحلة من كفاح الزوج تنهج أسلوب الإبتعاد عن العنف ، وأذن بداية مرحلة تدعو للكفاح المسلح كوسيلة لمواجهة مجتمع متشعب باستخدام العنف لغرض تنصيرته على اصحاب اللون الأسود ، والظاهرة الثانية ٠٠ أن الزعامة الزنجية الجديدة ربطت نفسها بالثورات الأخرى التى تحتاج بلدان العالم الثالث ضد الاستعمار الأمريكى ، وهو ما يبنى إضافة طاقة جديدة الى بركان الثورة التفتير ضده في كافة أنحاء العالم .

لماذا حدث هذا التحول البارز في أساليب كفاح الزوج ؟

ان مقتل مارتن لوتر كنج كان بداية تحول هام في كفاح الزوج . ولكنه لم يكن سببا له : فهارن لوتر كنج لم يكن خالدا للثورة الزنجية ولكنه كان نتاجا لها وورثا لحررتها . فهو جزء من مرحلة مضت من كفاح الزوج ٠٠ مرحلة كانت تنادى بالكفاح السلمى ونسبذ العنف كوسيلة لانقاذ المجتمع الأبيض باعطاء الزوج حقوقهم المدنية .

ولقد انتهت فعالية أسلوب الكفاح السلمى قبل مقتل كنج نفسه . وبدأت منذ عام وبالتحديد في صيف عام ١٩٦٧ ، المرحلة الثانية في كفاح الزوج والتى تميزت بظهور زعامات جديدة للثورة الزنجية تنادى بالكفاح المسلح . واستمرت هذه الزعامات تستقطب انصارها من حول كنج ، الذى كان وقتئذ يقف في مركز تجاوزه حدود حركة الكفاح الزنجي ، والتطورات الجارية في الولايات المتحدة وفي العالم كله .

ومع ذلك ٠٠ فقد كان كنج والزعامات الجديدة يكملان بعضهما البعض . فهو قائد في معركة وفي فترة زمنية استمدت استخدام سلاح بيته . في حين وجدت الزعامات الجديدة - والجماهير الزنجية من ورائها - انها في ظروف تلزم باستخدام سلاح آخر أكثر تطورا وأشد فعالية . وفي العاليتين ٠٠ فإن مرحلتى الكفاح الزنجي تمثلان وجهين لنفسية واحدة .

ونوايديهم ، ومدارسهم وجامعاتهم الخاصة بهم . بل أنهم يمارضون دخول الملوثين الكائنات للصلاة معهم .

ولقد أصبح الرجل الأبيض يرفض أى دعوة لإفاحة فرس الحياة الكريمة للزنجى ، كما أن الحكومة والكوتجرس يساهمان فى تأكيد هذا الوضع . فان الكوتجرس - مثلاً - رفض فى أول يوليو الماضى اعتماد مبلغ ٤٠ مليون دولار لمكافحة القثران التى تهدد حياة الزنجى . ثم أن القانون الذى سمح ببعض الحقوق للزنجى قد تمت صياغته بطريقة لا تسمح بوصفه موضع التنفيذ الا اذا أراد الرجل الأبيض ذلك . والحكومة لم تصنع أى برنامج محدد واجباى ينهى هذه الأوضاع .



س . كارمايكل

وقد ذكر الزعيم الزنجى ستوكلى كارمايكل أن سكان الأحياء الزنجية (البهيتو) يسمرون أنهم ضحايا مسود استخدام السلطة البيضاء . ولا يجسدون أية محاولة للاستجابة لمطالبهم الأساسية ، ولا يهتم أحد بوقف دق البوليس أبوابهم فى منتصف الليل ، والاعتداء بالضرب على امقائلهم . ولا يهم صاحب البيت أن يقضى على القثران فى بيوتهم .

الثورة ..

ولا شك أن الثورات التى تستهدف أحداث تغييرات جذرية فى أساليب الحياة ، إنما تنبع دائما من قلوب الأفراد الذين لا يجدون أدنى احترام لشاعرهم ، ولا تلقى احتجاجاتهم سوى التجاهل . ومن هنا فإن حادلا صغيرا يمكن أن يكون فى ظل هذه الظروف بمثابة الوقود الذى يشعل ثورة كبرى فى النفسوس الحياة ففسلا للثورة .

وقد وقع هذا الحادث الصغير فى مدينة مونتهجرى بولاية الاباما ، وكان البداية الحقيقية لثورة الزنجى التى تجتاح الولايات المتحدة فى الوقت الحاضر . ففى أول ديسمبر عام ١٩٥٥ رفضت مزر روزا باركر التى تعمل بمحل لبيع اللابس فى مونتهجرى اطاعة أمر سائق التوبيس أبيض بأخضلاء مقعدىها لرجل أبيض . فاعتقلها البوليس لمصانها النظم الممول بها فى الولاية .

وفى الحال انتشر نيا اعتقالها بين الزلوج فبدأوا حملة عامة للمقاطعة الايوبيسات التى يشكك الزنجى ٧٥ فى المالة من ركايبها . وطلورت المقاطعة الى حركة سخط عامة بين السود فى كل أنحاء الولايات المتحدة .

وكان مارتن لوتر كنج أحد الذين شاركوا فى حملة المقاطعة - ومن هناك برز اسمه لأول مرة .

ورغم أن المحاكم قضت بانها التفريق العنصرية فى الايوبيسات فى مونتهجرى . فإن الثورة لم تخفد . بل استمرت وامتدت الى المدن الأمريكية الأخرى واتخذت أشكالا عديدة مثل مظاهرات الجلوس على الأرض ، ومسيرات الحرية - والتى كان أبرزها الزحف الجماعى على واشنطن .

الكفاح المسلح

ومع مرور الوقت ، افصح لجماعهم الزنجى ان حركة المقاطعة السلبية ، والمظاهرات ، والاحتجاجات ، لا تؤدى الى القضاء نهائيا على التمييز العنصرى . فان نظام الحياة ، والقوانين ، والسلطات التشريعية والتنفيذية ، والأجهزة المسؤولة ، وسلطات الأمن كلها تفت حاجزا أمام تضيق الرجل الاسود لسود العزلة العنصرية .

وشعر الزنجى بالانفصال عن المجتمع الأبيض وبفقدان الثقة فى هيكل السلطة البيضاء . فاندلموا نحو الكفاح المسلح ، باعتباره الطريق الوحيد المؤدى الى استرداد حقوقهم السلبية .

وفى إطار هذه الظروف برزت زعامات زنجية جديدة تنادى بالكفاح المسلح ضد العنصرية ، وتعتبر ثورة الزنجى جزءا من ثورات التحرر الوطنى فى بلدان العالم الثالث. ومن هؤلاء الزعماء ستوكلى كارمايكل ، ورواب براون .

مرحلة ثانية

هنا .. تحددت ملاح المرحلة الثانية للكفاح الزنجى. ففى المرحلة السابقة كان مارتن لوتر كنج يستنكر التفرقة العنصرية ولكنه لم يصف لها الملاح الفعال . أما فى المرحلة الجديدة فإن كارمايكل وغيره وضعوا الملاح وطالبوا بتطبيقه .

ولم يكن لجوء الزنجى فى هذه المرحلة للكفاح المسلح غاية فى الغنى نفسه . وإنما كان لجوهم اليه تعبيرا عن

العنصرية تسير في طريق يؤدي الى حرب سافرة والآن وقد أصبح كامايكل رجل الساعته بين الزنوج . فأننى لا ارى طريقا يجنب البلاد حربا عنصرية » .

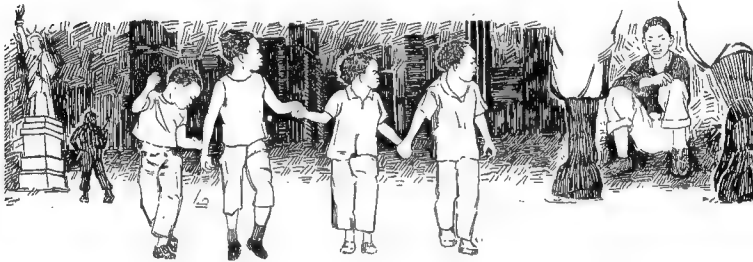
الأسوار العالية

ويزيد المشكلة تعقيدا ، ان الموقف الرسمى للحكومة تجاه المشكلة العنصرية لم يكن يستهدف استئصال جذورها بقدر ما استهدف تخفيف الزنوج بعد مصرع كنج . كذلك .. لم يكن حزن الأمريكيين على كنج سوى شعور بالخوف من ان تؤثر غلبة الزنوج على الاسود العنصرية العالية التي تحمى امتيازات الرجل الابيض . وهذا الخوف راجع الى ان الولايات المتحدة كلها متأثرة بالنزعة العنصرية ، وهو ما اكده التقرير الرسمى للجنة الاستشارية التي شكلها الرئيس جونسون لدراسة المشكلات العنصرية . وفي هذا التقرير تقول اللجنة .. « ان جميع الهيئات السياسية والاجتماعية ، وجميع

الياس التام في اساليب المرحلة السابقة . واقتناعا بان العنف هو الوسيلة الوحيدة للدرد على مجتمع غارق في حصى العنف بكل كياته .

فالعنف أصبح من سمات المجتمع الأمريكى كما يقول واپ براون . ولقد بلغ من حدة تطرف الأمريكيين في هذا الاتجاه ان أصبحت هناك ٥٥ مليون بندقية مخونة داخل نصف البيوت في الولايات المتحدة .

وليس هناك شك في ان العنف كان دائما طوال مراحل التاريخ الانسانى ، طسريقا مناسبا للدرد على من يعتبر العنف غريزة أصيلة لديهم . وكان العنف - ضمن هذا الإطار - وسيلة للأصلاح الاجتماعى في فترات التاريخ المختلفة . وقد يكون التفاهم على حل المشكلات أمرا مطلوبيا بدلا من الصدام . ولكن التفاهم عجز عن احداث أى تغيير في المجتمع الأمريكى الذى تميز طوال تاريخه حتى الآن بالعنصرية ، وباستخدام القوة والعنف في الدفاع من عنصريته .



المؤسسات الصحفية ، والتليفزيونية ، تتحرك فيها دوافع عنصرية » .

ولهذا فان دموع الصحفيين ورجال السياسة التى ذرفوها على كنج ، كانت تمكس حالة من الخوف على المجتمع العنصرى الذى يعيشون فيه وهناك أمثلة عديدة على ذلك منها ..

أولا - كان هيسوبرت همفري نائب الرئيس الأمريكى جونسون يبدو حينما مكثها الى مصرع كنج .

ولهذا فان عنف الزنوج يعد آخر مرحلة في طريق بدأ بمحاولات التفاهم ، وتدرج في صود التفكاح السلى ، حتى منتهاه . وانتهى الأمر بمقتل لوثر كنج اكبر دعاة نسل العنف في ٤ إبريل الماضى ، وهو ما أكد لجماهير الزنوج ان العنصرية البيضاء ترفض حتى مجرد الانصات لدعاة التفاهم .

وقد علق الدكتور لويس كيليان أحد خبراء المشكلات العنصرية بجامعة فلوريدا على الموقف العنصرى الراهن بقوله « كنت أشعر حتى قبل مصرع كنج - ان الألامسة

الزئوج سببا في قلق السلطات الأمريكية التي شعرت أن ثورة الزئوج تحولت من حركة محلية إلى نوع من التحالف مع الثورة المناهضة للاستعمار العالمي في أفريقيا ، وآسيا ، وأمريكا اللاتينية . وهذه هي الظاهرة الثانية التي سبق الإشارة إليها في بدء حديثنا .

ويرى الزئوج أن الاضطهاد المنعمرى في الولايات المتحدة ليس مسألة داخلية . ولكن الاضطهاد المنعمرى قضية واحدة في العالم كله . وهم على استعداد للنضال ضده على المستويات الداخلية والدولية ، ويرون أيضا أن الولايات المتحدة محور نظام استعماري يمس على قهر الثورة العالمية للشعوب المكونة والتي بعد الزئوج جزءا منها . وانهم يستطيعون إعادة الاستعماريين من استخدام هذا النظام ضد الشعوب الأخرى في أنحاء العالم .

ومن أجل هذا دعا كارمايكل الزئوج عقب مصرع كنج ، إلى حمل السلاح . ونبهم إلى أن يظلوا مستعدين للرد على أي هجمات مسلحة يقوم بها البوليس ، أو قوات



الجيش ، أو المدنيين الجيش الذين أخذوا ينظمون أنفسهم وينسحبون في كثير من المدن الكبرى منذ اضطرابات الصيف الماضي .

وكما أن العنف يولد العنف ، والثورة يظفها الشعور بالظلم . فإن عنف الثورة الزئوجية يشتد مهددا النظام الأمريكي من أساسه ، ومعرضا إياه لجهينة داخلية إلى جانب التجهيزات العديدة التي يواجهها الاستعمار الأمريكي خارج بلاده .

محمد عاطف القمري

وقد هاجم جريمة اغتيال كنج واستنكرها بشدة ومع ذلك فإن همفري لم يكتف مشد توليه منصبه الحالي كتابا للرئيس من عرقة نمو الحركة السوداء . فهو الذي شارك في منع مؤتمر الحزب الديمقراطي من مسيسيبي ، والتي تتكون في غالبيتها من الزئوج . وهمفري - أيضا - هو الذي رفض تقرير اللجنة الاستشارية لدراسة المشكلة المنعمرية . ولم يؤيد همفري توصيات اللجنة .

ثانياً - أن الاعتصام الواضح الذي أبداه الرئيس جونسون بالزئوج . هو اهتمام يظهر عادة إثر كل أزمة منعمرية يثور فيها الزئوج على المجتمع الأبيض . وليس اهتماماً أصيلاً يستهدف إيجاد حل دائم ونهائي للمشكلة المنعمرية .

فحديث جونسون في الكونجرس عام ١٩٦٥ عن الزئوج جاء عقب الاضطرابات العنيفة في مدينة سيلما بولاية ألاباما ، ومشروع القانون الذي اقترحه لإنهاء التفرقة المنعمرية في مجال الإسكان ظهر عقب أحداث عام ١٩٦٦ ، وما أثارته من ثور عنصري . ولجسوته إلى الكونجرس عام ١٩٦٨ لاصدار قوانين جديدة تحدد من التفرقة المنعمرية ، جلت أثر مقتل لوفر كنج ، ودمار عشرات المدن الأمريكية . . وكل هذه الوسائل هدفتها المسلح المؤقت ووقف النضال على كيان المجتمع الأمريكي .

وهذا الموقف الرسمي من المشكلة هو تصرف طبيعي ، باعتبار الحكومة كمة الهرم الفكري لمجتمع يؤمن بالمنعمرية ، وسيادة البيض ، ولهذا مستند ثورة الزئوج كرد فعل طبيعي لهذا الموقف . حتى يرغب المجتمع الأبيض كارهها على التسليم بحقوق الزئوج .

ويقول توماس ميرتون في كتابه « ثورة الزئوج » أن ثورة الزئوج ليست سوى صراع قاس يعظم البناء الداخلي للمجتمع الأمريكي لأنه صراع متشبث بنفسوس الأطراف المشتركة فيه . ومع أن الرجل الأبيض يدرك هذه الحقيقة فإنه يرفض الاعتراف بها . ويبتسر الثورة نوعاً من التمرد يسوء إلى السلام والأمن . . ولا تعنى فكرة الأمن مشد البيض أمن الملاكين على حياتهم وأرواحهم . ولكنها تقتصر على مفهوم حماية البيض حتى ولو اعتدوا على الزئوج .

جبهة ضد الاستعمار

من هذا التناقض الرهيب بين نظرة البيض والزئوج لا يجب أن تكون عليه الحياة في الولايات المتحدة ، المنقت جماهير الزئوج حول صوت كارمايكل وزملائه من أصحاب الدعوة الجديدة للتفاح المسلح .

وتتميز تصريحات وخطب كارمايكل وبراون وغيرهما من زعماء الثورة بالربط بين التفاح المسلح ضد المنعمرية ، وبين اعتبار ثورة الزئوج - حلقة ضمن الفراع الدائر في العالم ضد الاستعمار . وكان هذا الاتجاه الجديد في حركة

ماوتسى تونج... سول الشعر من واقع الثورة



أن يكونوا الناطقين بلسان الواقع
الجديد للصين الذي يولد بين نيران
العاركه والذي يحقق وجوده بأصرا
يرغم كل العقبات والتفسيحات .

وكان ماوتسى تونج واحدا من
هؤلاء الذين كتبوا الشعر تحت تأثير
هذه الظروف ، وهو يصرح بذلك
في خطاب أرسله في عام ١٩٥٧ الى
الأديب والناقد الصينى Tsang Keh

Chia - رئيس تحرير مجلة «الشعر»
الصينية . ومع هذا الخطاب أرفق
مجموعة من أشعاره كانت أشبه
بدايوان يضم كل انتساجه الذي
استوحاه من تاريخ الصين وبطولة
الجيل الجديد . وكان ماو كاي
روحى لهذا الجيل يرفب في أن يقول
كلمة منظومة يخاطب بها الجماهير
ولكن احساسه بصوت النجسرية
جمله يقول في تواضع : « اننى لم
أرغب ابدا في نشر قصائدى على

هذا الوقت فلم يطلع عليها احدا
حتى امسكاته وأقرب الناس اليه
الذين لم يعرفوا هذا الجانب من
حياة الزعيم الا مؤخرا .

ان محاولة الاجابة على هذه
التساؤلات ليست امرا صعبا ،
لكنها في الوقت نفسه ليست سهلة
تماما .

فخلال ثورة الصين ونفصاتها
البطولي ضد الكومنتانج المتحالف
مع الاستعمار الغربى والأمريكى
خاصة ، انتجت الصين ادبا قويا
توريا . فقد وجد الكثيرون من الناس
الماديين الذين لم يخطر على بالهم
يوما أن يكتبوا شعرا أو اثرا أدبيا ،
وجدوا أثناء العاركه التى يخشونها
شعبهم أن عليهم أن يميروا من روح
أمتهم في هذه الظروف ، وأن يكتبوا
الكلمة التى تفصح عن ارادة شعبهم
ومعندته الحر الاصيل .. باختصار

عرف العالم كله ماوتسى تونج ابن
الشعب الصينى العظيم قائدا لثورة
شعبه من أجل الحرية ومفكرا ذا
وجهة نظر صينية في الماركسية وفى
تطبيقها في بلاده ، لكن قليلين فقط
خارج الصين هم الذين يصرفون
ماوتسى تونج الأديب الشاعر ، وأقل
منهم أولئك الذين قرأوا أشعاره
ورأوا فيها وجهها أخسر مشرقا من
أوجه الصين الفنية دائما بالإبداع
وال تجديد .

وأمر طبعى أن يدور داخل
الرهوس تساؤل ملح .. متى أيدع
ماو هذا الشعر ؟ وكيف استطاع
أن يفتح الفرصة وسط المسئوليات
التي تقبله الملقاة على عاتقه في قيادة
ثورة الصين الى الاشتراكية ليخلو
الى نفسه كشاعر يخشون التجربة
الشمرية ومعاني ككل الشعراء ...
لم لماذا تكتب هذه الموجبة في نفسه كل

إذا أردنا معرفة كيفية التوفيق بين الواقعية الثورية وبين الرومانسية
الثورية في الإبداع الفنى، فإن شعر ماوتسى تونج هو أفضل نموذج لذلك

الناس ، وذلك لمسيبين ..
الأول : أنها كتبت بالطريقة الكلاسيكية
وأخشى أن يؤثر ذلك تأثيراً سيئاً على
التسمرء الشبان إذا ما حاولوا
تقليده ، ثانياً : أنه شخصياً
لا يعتقد أن شعره يرتفع الى مصاف
الشعر الجيد وليس فيه أى امتياز
ادبي خاص » .
وبرغم هذه التحفظات التى
أبداءها ماو على قصائده ، فقد لقيت
بمد تشرها إعجاباً كبيراً داخل الصين

ملتزم ، لا يعبر عن تجارب ذاتية
ولا يتفنى بإحزان الإنسان المعاصر
وضياعه فى الوجود المأمقول ، بل
هو شاعر لا يشغل فكره ولا يلهب
خياله سوى قضايا الجماهير وآمالها
والأممها .

وأولى القضايا التى استأثرت
بنايبيسة موضوعات قصائده هى
قضية الثورة التى وهب لها حياته
وقتره - ففى قصيدة « سقوط
نانكينج » التى كتبها عقب استيلاء

لقد أصبح الثمر المتحف والتنتين
المرعب أكثر هيبه وعظمة
ان الصائم يهتس من قواعده
اما نحن فقد تعاطف قلبنا واستقر
عزمننا

على ان نستجمع شجاعتنا ايها
الرفاق لتطارد العدو القهقور
فلا يجدد بنا ان نبعث عن الشاء
الكلاب كما فعل طاغية شو
لو ان السماء قلبا لأصابه الوهن
والكبر

ان الحقيقة الاساسية التى تسود
العالم هى :

ان المروج الغمر لابد وان تحل
فوق مياه المحيطات

الزحف الطويل :

اما القضايا الأخرى التى
تناولتها قصائد ماو فكانت تدور
حول الشعب نفسه ، وبمعنى آخر
كان موضوعها فلاحي الصين
الذى استطاع من خلال إيمانه بهم
ذلك الإيمان الذى يقرب من حد
الرومانسية ، أن يخلق منهم لوارا
وجيشا مقاتليا حزم به كل الجيوش
المرتدة التى دفنها أممءاء الثورة
لسحق الشعب .

وفى القصيدة التالية « الزحف
الطويل » نراه يبرر عن إيمانه ونفرضه
بهم ويضرب بهم المثل على البطولة
التي فاقت كل خيال :

لا يفشى الجيش الأحمر عناء
سيرة طويلة

الف جبل ، مائة ألف نهسر
لا تضى لديهم شيئا

قدم الجبال فى نظرم كتعرجات
أمواج البحر الصغرة

ويجتازون سلاسل جبال وومنج
متلما يبتازون أكواما من الطين

دافئة هى السحب الصالية
المبسولة بنهر الرمال اللهجي

باردة سلاسل العديد التى تصل
صفى لهر تالو

قوات الثورة على ولاية نانكينج نقرأ
له الأبيات التالية التى توضح إيمانه
العميق بالثورة ويضروة استمرارها
حتى النهاية ، وأيمانه كذلك
بالانتصار ويطلوع الفجر :

حول قمة جبل شانج ثارت رياح
الثورة

وعبر النهر الكبير ملايين العاربيين
الشجعان

ووجد فيها الصينيون تكثيفا لتجارب
الزعيم خلال السنوات التى قاد فيها
الثورة ، بل راوا فيها كذلك سجلا
لنضالات الماضى الجيدة ، وانكاسا
للحاضر الثورى البناء ، ودليلا هاديا
يقود مسيرهم على الطريق نحو
مستقبل أكثر إشراقا وأمانا .

الشوكة الثوبة :

ومن واجبتا موضوعيا ان نلرد
مئل الأبناء أن ماوسى كونج شاعر



ان منظر الثلج الذي يغطي قمم
جبال ميتشان يجعلهم سعداء
وعندما انتهت المسيرة كانت
البسمة على الشفاة .

انه يحبهم جدا من نوع غريب
اولئك الرجال الذين قهروا الصعب
وهزموا الطبيعة خلال مسيرة من اعظم
مسيرات التاريخ سار فيها الجيش
الشعبي ما يزيد على ثمانية آلاف
ميل وثلويهم تمتلئ اولا وضللا في
المستقبل ، وما زالت البسمة تدب
على شفاههم .. اية اصابة ثورية
تلك . وای حب ذلك الذي يكنه
لهم قائد الشعب ومعلمه ؟

ما زالت ذكريات الماضي حية في
قلبي
وساظل اناشد الزمن الدفاق
ان يعود الى الوراء ..

انا الآن في قرىتي ، والزمان
انتنان ولانكون عاما مضت
الرايات الحمراء تعرف عاليا
فوق أسنة رماح الفلاحين الثائرين
والآبادى السوداء ترفع سياط
الملك القساة

ولأن الكثيرين ضحوا بحياتهم
فقد ازدادت صلابتنا
حتى اننا لنجتريه على ان

وهنا يمتزج في خيال ماو منظر جموع
الفلاحين المائدين في المساء من
الحقول بظلال الفلاحين الثائرين في
نضال الصين البعيد في الماضي .

تراث الشعب العظيم :

في شعر ماو تبرز عدة ملامح تكاد
تميز انتاجه وتصبح خاصية ينفرد
بها دون سواء غير أنها لا تظهر الا بعد
القراءة الثانية لقصائده ..

اولى هذه الملامح هي التائر
بالتراث الشعبي الصيني ، فلما
تخلو قصيدة له من تضمينات تشير
الى قصة شعبية صينية ، ويكثر
ذلك في القصائد المتعلقة بمواقف
سياسية معينة حيث يجعل الدلالة
الرمزية للقصص الشعبية صبر من
موقف سياسي يريد أن يقسول عنه
شيئا .

ففي البيت السادس مثلا من
قصيدة سقوط نانكينج يقول ماو :

- يا بيسر بنا ان نبعث من
النساء الكلاب كما فعل طافية شو .
وطافية شو في القصة الشعبية
هو ذلك الحاكم الديكتاتور الذي
ابقى مرة على حياة عدو له مملا
بخصية مؤداه « عندما تعاصر
عدوا ، اترك له فترة صغيرة مفتوحة ،
ولا تستند في القوة على عدو
يائس » . فلم يلبث ذلك العدو
فيما يمسد ان قتل حاكم شسو
الديكتاتور .

ان ماو يرفض أن يكرر قصة
طافية شو .. ويصر كوماوجو وهو
من أبرز شعراء الصين المعاصرين
الدلالة الرمزية للقصة فيذكر « أنها
رفض لمحاولات كانت تبذل لكي تتنحى
عن مواصلة حرب التحرير وعن
مهاجمة نانكينج ، وكانت تدعوا الى
التناحي مسيح تشانج كاي شيك
ونخسولنا من تدخل الاستعمار
الامريكي .. فهي رفض تام للتناحي
مع العدو واصرار على الاجتهاد
عليه » .

ان ارتباط ماو بالتراث الشعبي
الصيني ارتباط وثيق ، انه بالنسبة
له كشاعر لا يصعد أن يكون عالم



نامر الشمس والقمر باطلع يوم
جديد
لكم احب منظر زواجات الأرض
والفول

والابطال عائدین من كل جانب
مع ضياف المساء

ان ماو في هذه القصيدة لا يعيش
لحظات التأمل الرومانسي الا لحمة
سريرة تتوقف عند نهاية البيت
الثالث حيث يشده الواقع القملي
الى معنى ثوري مستخلص من
الماضي ، فقد كانت ثورات الفلاحين
على ملاك الأراضي هي نقطة البداية
لقصة نجاح طويلة انتهت بتجقيق
المجزة وانتصار الثورة في الصين ..

ووسط مسارات الثورة
ومسؤولياتها تسبح أحيانا فرسة
تختلج فيها لحظات الراحة ، عند
ذلك يسترجع ماو الماضي يسترجعه
عندما كان في قرية صغيرة لم يعرف
معنى الحياة بيسد ، ولا ما يشبه
له القدر من دور في تاريخ الصين .
وهو لا يستغرق في ذلك التأمل
الرومانسي لذاته او ليل رومانسي
متاصل في نفسه ، إنما تتوارد على
ذاكرته خلال ذلك التأمل مسود
الفلاحين وثوراتهم التي كان يسميها
منذ وقت مبكر من العمر .. فيعبر
عن هذا الموقف في قصيدته « زواوة
الى القرية » حيث يقول :

رحبا مليئا بالرموز والمعاني والتجارب الكثلة بلغة الشعب ، وهذا التراث يمثل مكانة كبيرة في قلب ماوتسى تونغ الذى يمثل الآن قلب الشعب الصينى ورمزه الكبير .

شكل تقليدى ومضمون معاصر

وبالمبح الثاني في شعر ماو هو طابعه الكلاسيكى ، فالتراث الشعرى الكلاسيكى تراث قديم يقرب جدوره العميقة في أدب الصين . وتأثر ماو به بجملة استمرارا طبعيا للشعر الكلاسيكيين ودليل رغبة الشاعر الأصلية في الربط بين أدبه المعاصر وأدب الصين القديم . ولعل مما يتحتم علينا توضيحه هنا هو أن الطابع الكلاسيكي في شعر ماو ينسحب على الشكل وحده لا على المضمون ، فالشعرون معاصر لا يمسد الحدود ، وخاصة وأن ماو ينتمى لجيل الشعراء الذين تأثروا بحركة اليك والتجديد في الأدب تلك التى واكبت حركة الأربع من مايو ١٩١٩ والتي استقطت نهائيا الأدب الكلاسيكى القديم ذا المضمون الإقطاعى ودخلت بالأدب مرحلة التجديد والتعبير عن حياة ومعاصر أفراد الشعب العادى بلغة يفهمها هذا الشعب .

ولعل أن نعرض لشعر ماو لدى التقاعد ، هناك ملاحظتان جانبيتان يجب أن نشير إليهما :

الملاحظة الأولى : هي لغة اتجاهاه الشعرى ، فلا يمتدحى العروف من قصائده لدى الجماهير سوى تسع عشرة قصيدة نشرت مجمعة في عام ١٩٥٨ ، ثم لثتها عشر قصائد نشرت متفرقة في مجلات وجرائد الصين خلال شهر يناير ١٩٦٤ . وإن كان له إنتاج شعري قديم لا يعرف منه شيء .

الملاحظة الثانية : هي لغة عهده الأبيات في أغلب قصائده ، وهل مرد ذلك إلى قمر النفس الشعرى لديه أم أنه اختيار محدد ؟ وفي اعتقادي أنه كذلك حتى يبعد عن التعميد لأن الشاعر الحق هو الذى يقول

ما يريد به يتكيف وسرعة ومباشرة أحيانا دون ما داع إلى التلاعب والتطوير الملل لأنه في النهاية يكتب إلى الشعب العادى .

نموذج لنظرية أدبية جديدة

لم يحظ شعر ماو بأى قدر مقبول من اهتمام النقاد الغربيين وحتى المقالات القليلة التى تعرضت له بسرعة اختلفت حول قيمته كشاعر ولكنها اتفقت جميعا على أنها تفتى ضوءا على شخصيته الفارقة الجذور في الصين وتتميز في ذات الوقت من مواقفه تجاه بعض القضايا السياسية الحساسة . وربما كان لصوبة ترجمة الشعر الصينى سبب كبير في ذلك .

والأمر يختلف تماما لدى النقاد الصينيين ، ف شعر ماو يحتل منهم مكانة مرموقة إلى حد جعلهم يعتبرونه نموذجا لنظرية أدبية جديدة . وربط كوموجو بين شعر ماو وبين هذه النظرية الأدبية قائلا « إذا اردنا معرفة كيفية التوفيق بين الواقعية الثورية وبين الرومانسية الثورية في الإبداع الفنى فإن شعر ماوتسى تونغ هو الفصل لنموذج لذلك » .

وتربح هذه النظرية الأدبية الجديدة الآن على قمة حركة التجديد التى تشاهدها الصين في الوقت الحاضر ، وقد استقطبت طائفة ضخمة من الأدياء الصينيين الذين تحولوا إلى مدرسة متكاملة تضم كتابا ونقادا ومناظرين لها في كل مكان من انحاء الصين الشاسعة والسؤال الذى يطرحه التسلسل الموضوعى الآن هو ما حقيقة هذه النظرية ؟ وما مدى الخلاف بينها وبين الواقعية الاشتراكية ؟

لقد كف الأدب الصينى منذ مدة في قليلة من الالتزام بالواقعية الاشتراكية واهمها النقاد الصينيون بالمقم وبأنها تدفع إلى إنتاج أدب ينال من الصديق الفنى ، وقد يكون ذلك امتدادا للخلاف الصينى السوفيتى على الجبهة الثقافية - ثم ما لبث هؤلاء النقاد أن هللا ودقوا الطبول معلنين اكتشافهم لتراث

ننى جديد تابع من الصين وأطلقوا عليه اسما مركبا هو (الواقعية الثورية والرومانسية الثورية) ، وتلوا على لسان كوموجو « انهما توفيق وتوفيق بين تيارين هما الواقعية الثورية والرومانسية الثورية » .

ولكى يردوا على التساؤل الذى ثار عن كيفية الجمع بين الواقعية والرومانسية رغم تناقضهما ، أعلن دعاة التيار الجديد في جدل نظرى بأنهم يسلمون قسلا بالتناقض والتباين بين الواقعية والرومانسية ولكنهم رغم هذا التناقض والتباين نجحوا في أن يوجدوا بين هذين العنصرين تفاعلا وتوفيقا بدرجة ما ، وهذا التفاعل بين التقيض اثنج في النهاية الشكل المثالى للأدب كما يتصورونه . وشبهوا ذلك بالصين البلد العظيم والكبير الذى يقسم داخله عددا من التوسيات والألاع المتناقضة .

أما نقاد الواقعية الاشتراكية فلم يتقبلوا ظهور هذه النظرية الجديدة بالإيجاب كما لم يرحبوا بالنقد الذى وجه إلى الواقعية الاشتراكية بعدم الصديق الفنى وبدأوا في نقد التيار الجديد والهجوم عليه .

بدأوا أولا بشعر ماوتسى تونغ فوصفوه بأنه شعر غامض غير مفهوم ولا يحتمل كل تلك التخرجات التى يذكرها نقاد الصين . ويشتكون تطبيقا كتبه كوموجو نفسه على قصائد ماو قال فيه « رغم أن كل انسان في الصين يجب قرادة شعر الرئيس ماو فليس محتانا أن يكون الكل قد فهم هذه القصائد أو أدرك مضمونها » .

ثم بدأوا في نقد التيار فقالوا أن النقاد الصينيين عندما يطبقون النظرية الجديدة للدعاة يتجاوزون الواقعية الثورية تماما ويركزون على عنصر الرومانسية الثورية وحتى هذه التحول في أيديهم إلى ما يقرب من الرومانسية الخيالية .

محمد فرح

بقلم جريدة "النقد" الأدبي

دكتورة سامية أحمد أسعد

ندد الكثيرون بالأشكال العلمية ، أو بالأحرى ، بالاتجاهات العلمية التي اتخذها النقد والنقاد خلال المائة عام الأخيرة . وأثير ، في الوقت نفسه ، أكثر من تساؤل عن ماهية الأدب ودور النقد . « ما هو الأدب ؟ » ، « لم النقد ؟ » ، سؤالان أفلقا النقد المعاصر وسيطرا عليه وأحدثا تغييرا عميقا في بعض من اتجاهاته الأساسية .

وكان الأدباء أول من رفض بشدة ، لا النقد فحسب ، بل والأشكال التقليدية للأدب أيضا . وتقصّد بكلمة الأدباء هنا أولئك الذين قاموا بالثورة السريالية في الأدب الفرنسي في الثلاثينات والأربعينات . ومن هؤلاء الرواد أراجون Aragon وأندريه بريتون A. Breton .

تأثر الكتاب السرياليون بتعاليم فرويد ، وعرفوا كيف يثبتون أن الإنسان ، أساسا ، في حالة نوم وحلم . ولقد دعا أندريه بريتون في « متفستو السريالية » الشعراء إلى غزو ما وراء الحقيقة Sur-réalité ، وهو مزيج من الحقيقة والحلم .

أكد السرياليون أن للكلام حياة مستقلة ، وأن آلاف التركيبات من الكلمات والأصوات - وهي سبيل إلى تحرير اللاشعور - أثر شاعريا يتختم على القارئ أو النقاد الاستسلام له . من ثم كانت رغبتهم في أحداث ثورة حققة في الذهن البشري . وعندما أدركوا أن ذلك لا يتأتى إلا بالارتباط بالحركات السياسية الثورية حقاً ، انضم الكثيرون منهم إلى الحركة الشيوعية .

ولقد حكم تطور النقد المعاصر عنصران :



نحو نقد جديد

اولا ، افساح المجال للاشعور فيما يتعلق بأداء العقل البشرى لوظيفته بصفة عامة وعملية الابداع الادبى بصفة خاصة ؛ وثانيا ، الاهتمام بالصدام الاجتماعى والصراع التاريخى الذى يتخذ فيه الكاتب مكانه .

وسمى هذا النقد « بالنقد الجديد » ، ودار الحديث حوله بالطريقة التى دار بها حول « الرواية الجديدة » و « المسرح الجديد » ، الخ . . . وما ينبغى ان نتحدث عنه انما هو « اتجاهات جديدة فى النقد » ، كما يقول ج . ستاروبينسكى J. Starobinski ، وقالبا ما تسلك سبلا متعارضة متباعدة . وسنرى ،



مثلا ، أن ش . مورون Ch. Mauron لا يحب نقد ج . باشلار G. Bachelard « الملهم » ويقولها صراحة . وأن هنريك فرقا شاسما بين نقد ج . بوليه G. Poulet الذاتى ونقد ل . جولدمان L. Goldman الموضوعى . وأن ج . ستاروبينسكى يبين بقوة ووضوح الفرق بين منهجه فى النقد ، وهو مرتبط بسير الفلسفة ، وبين منهج التحليل النفسى والمنهج الماركسى ، وكلاهما ذو تطلعات علمية . لكن يبدو ، بالرغم من هذا التباين ، أن عملية البحث فى النقد الجديد تتميز بالتماسك وسعة الأفق . مما حمل اصحاب المناهج القديمة على محاربتها ككل . وشملت الحملة التى اتخذت الطابع التقليدى للصراع بين القديم والحديث كل المنتهين الى مدرسة النقد الجديد .



الوحدة ، الشمول ، التماسك : هذا هو
المبدأ المشترك الذي يلتزم به النقاد الجدد . كثيرا
ما قيل عن النقد الجديد أنه « نقد للمعاني » .
لكنه ، على عكس ذلك ، « نقد للمعنى » كما يقول
س . دوبروفسكي S. Doubrowsky . ويقول
ج . ب . ريشار P. Richard في هذا الشأن :
« يستحق النقد الحديث أن بوصف بأنه نقد
شمولي . أقصد أنه يهدف إلى الإلمام بالعمل
الفني في مجموعه ، أي في وحدته وتماسكه في آن
واحد . أنه نقد يقتضيه بالجموعات لا التفاصيل » .
ولنلاحظ أن هذا السعي إلى وحدة لها معناها -
وهو سعي يشترك فيه كل من الفكر الفلسفي
بعد هيجل ، والعلوم الإنسانية ابتداء من التحليل
النفسى عند فرويد حتى المذهب البنسائي
Structuralisme عند ليفي - شتروس
Lévi-Strauss يتفق في مجال النقد الأدبي ،
لا والحاجة النظرية فحسب ، بل والحاجة العملية
أيضا .

قلنا أن النقد الجديد صراع بين القديم
والحديث ، نقلت أصداءه الصحف والمجلات
الفرنسية في السنوات الأخيرة . ومن الواضح
أن النقاش في هذا الموضوع ليس موضوع الساعة
في فرنسا ، شأنه في ذلك شأن النقاش حول
موسيقى الجاز ، والفن التجريدي ، والرواية
الجديدة ، الخ . . فضلا عن أننا نجد ، إذا
دققنا النظر في الأمر ، أن النقد الجديد ، بالرغم من
خلافاته الفنية عن البيان ، ليس سوى نافذة
طالما تأخر فتحها يطل منها النقد الأكاديمي ، أو
« الجامعي » كما يسمونه ، على العالم الحديث .
بالرغم من هذا ، نرى أن نظرة خاطفة إلى الوراء
قد توضح الأمر لقارئنا ، خاصة أن النقد ،
وهو المنهج الجاد ، قد أشعل العواطف أكثر مما
أشعلتها الرواية أو الشعر . مما جعل البعض
يقولون أن الاتجاه السائد حاليا في فرنسا يولي
الأهمية الأولى للنقد ، لا الأدب . في حين يعرف
المتخصصون تماما أن النقد لا بد وأن يكون مجرد
« خادم للأدب » كما يقول سانت بيك .

أحتم النقاش حول النقد الجديد عندما
تولى الهجوم والدفاع اثنان من الأساتذة
الجامعيين ، ر . بيكار R. Picard ورو . بارت
R. Barthes . يقول بيكار - وهو يمثل النقد
التقليدي المحافظ - أن بارت والنقاد الجدد
خطرون ؛ خطرون لأنهم مسوا أمرين محرمين :
أولا ، تحدثوا من راسين - أو بعبارة أدق تحدث
بارت من راسين في كتاب آثار الأزمة - ، آخر
حصن أحتمت به العظمة وآخر رمز لها ؛



وثانياً ، أثاروا التساؤلات حول عملية النقد ذاتها ، ونددوا بالطريقة التقليدية لممارستها . فضلاً عن أن قضية الأدب تحولت - عندما تناولوها ، الى قضية الكلام ، وهذا أكبر جرم في نظر المحافظين . في حين يقول المحدثون أن الحديث عن الأدب يستحيل أن لم يكن هناك حديث عن الكلام ، والحديث عن الكلام يستحيل أن لم يكن هناك حديث عن الفنون والتحليل النفسي . ولا يستطيع الناقد الوقوف عند هذا الحد . بل ينبغي أن يرتبط كل ما سبق بنظرة فلسفية شاملة الى الانسان .

التحليل النفسي والنقد الجديد

تطور النقد الأدبي في فرنسا تطوراً مذهلاً في القرن العشرين ، على خلاف سيرة الطغاة وتخبطة خلال القرون السابقة . ووجدت النزعة العلمية التي ميزت النقد في القرن التاسع عشر متنفسة لها في تطور العلوم عامة ، والعلوم الإنسانية خاصة . فآخذ الناقد يستوحون كافة العلوم ، من التحليل النفسي الى علم الاجتماع ، مارين بالفلسفة وعلم الجمال ، الخ . . الحديث في هذا الموضوع يطول . لذا نقرر عرضاً اليوم على علاقة النقد الأدبي باثنين من هذه العلوم : التحليل النفسي وعلم الاجتماع .

بعد التحليل النفسي اليوم أسما متينا لدراسة النفس البشرية . لكم معناه كبراء النقد في الماضي ، وتكلموا عن أهميته وإن كانوا قد أطلقوا عليه أسماء شتى ، أهمها تلك الدراسة البيوغرافية التي نادى بها سانت بيك ويطبقها في غالبية ما كتب في النقد . ويمكن أن نقول ، بصفة عامة ، أن كل من أولى الدراسات النفسية للفنان أو شخصياته شيئاً من الأهمية قد خطى خطوة في سبيل دراسة النفس البشرية . بعبارة أدق ، إذا كان العمل الأدبي عملاً نابعاً من الخيال ، فإن التحليل النفسي بعد ، بطبيعته ، تفسيراً للخيال وكشفاً عنه . وإذا كان العمل الأدبي يستمد تماسكه من موضوع عاطفي بعينه ، فإن مهمة التحليل النفسي هي أولاً وقبل كل شيء فهم للعاطفية وإذا كان الموضوع طريقة يعيشها الفنان علاقته الأساسية بالعالم والآخرين ، فإن أهم أهداف التحليل النفسي تقرير الطريقة التي يحيها بها الانسان هذه العلاقة موضوعياً . . . علاقته بأبويه ، أولئك الذين يسيطرون على حياته ، وعلاقته بالصفات المسوسة للأشياء ، وأحاسيسه بمعناها إحساساً مباشراً . لا داعي إذن للبحث عن مبرر للربط بين عمليتي النقد والتحليل

النفسى . على عكس ذلك ، كل ما يمكن تفسيره أو تبريره هو الا تقابل هاتان العمليتان .

لم يستخدم النقد الأدبي الفرنسي نتائج التحليل النفسي الا في فترة متأخرة من تاريخه . وعندما استخدمها ، كانت أولى النتائج مخيبة للآمال . ظل الناقد يجاهلون التحليل النفسي ولم يعطوه حقه من التدبير . مما جعل علماء النفس يقيمون من انفسهم نقاداً للأدب . وفي عام ١٩٣١ ترجم الى الفرنسية كتاب يونج Jung « السيكولوجية التحليلية وعلاقتها بالعمل الشعري » . وتوالت بعد ذلك محاولات النقد التحليلي : « فشل يونلي » (١٩٣١) مؤلفه د . لافورج Laforgue ، و « ادجارو » (١٩٣٣) مؤلفته ماري بونابارت M. Bonaparte ، و « التحليل النفسي للفن » (١٩٢٩) ، و « التحليل النفسي لفيكتور هيجو » (١٩٤٣) مؤلفهما ش . بودوان كل هذه المؤلفات تنتمي الى الأدب الطبي أو الاكلينيكي أكثر مما تنتمي الى النقد الأدبي . ولقد فر غالبية هؤلاء النقاد الأعمال الأدبية على انها مجرد تعبير عن لا شعور مرضي . ونظروا الى الكتاب على أنهم مرضى أولاً وقبيل كل شيء . مما جعل الكثيرون لا يرون أن إمكانيات جديدة قد اتاحت للوضعية في النقد . ولعل العالم الفرنسي أرنست جونز E. Jones هو أكثر من أثرى النقد الأدبي . يتكسون مؤلفه « هاملت وأوديب » (١٩٠٠) من أجزاء ثلاثة تعرف بالطرق الممكنة ، بل الضرورية ، التي يمكن ، بل ينبغي أن يسير فيها التحليل النفسي : (١) منهم العلاقات الإنسانية المؤثرة ؛ (٢) مقارنة الأبنية العاطفية بالبناء العاطفي لشخصية المؤلف ؛ (٣) وأخيراً ، وضع العمل الأدبي ، إذا أمكن ، في الإطار الأسطوري الذي يضفي عليه طابعاً عالمياً ، مع ملاحظة التغيرات التي يدخلها عليه الفنان ، وكل منها دلالة . ويبدو أن المدرسة الأنجلو - ساكسونية اهتمت بالرحلة الثالثة ، في حين اهتم الفرنسيون بالرحلتين الأولى والثانية . وسرى انهما رسمتا الحدود لمجال نوع من النقد يقوم على التحليل النفسي أطلق عليه صاحبه شاول مودون اسم Bychoeritique .

الركب الثقافي

حتى اذا رفضنا أن نعترف بأن لعلماء التحليل النفسي الحق في الحديث عن الأعمال الأدبية ، اللهم الا بوصفهم أطباء تنحصر مهمتهم في تقديم تقارير لا شأن للأدب بها ، فلا بد من أن نقرر أن طرأاً جديدة للتفكير ، مستوحاة من التحليل

عنه . أما ج . ب . و . فيشار فلا يصف محتوى فكرة بعينها بل يبحث عن المبدأ الذي يوحد هذه الفسكرة ، أو ببساطة أخرى يود أن يفهم عملية الخلق ذاتها . فالعمل الأدبي يبدو له وكأنه بناء يدل على شخصية الفنان المبدع . ولكي يكشف عن هذه الشخصية ، يقف هو الآخر عند تجربة مميزة ، ويسأل المؤلف عن أول اتصال له بالعالم والطريقة التي يحسها بها . هذا ويتألف منهج ريشار في النقد من مرحلتين : في المرحلة الأولى ، ينتقل الناقد بصفة مستمرة من العمل الأدبي إلى إحساس المؤلف العميق ، وينظر إلى كل عمل على أن له معنى ودلالة . أما في المرحلة الثانية فيعيد التساؤل عملية البناء ، أي يربط بين مختلف الموضوعات التي سبق له الكشف عنها ، ويرسم خطا لتطور الشاعر خلال بحثه عن ذاته . وتذكر من بين مؤلفات ج . ب . و . ريشار « عالم الملامية الوهمي » (١٩٦٢) ، و « الأدب والأحاسيس » (١٩٥٤) و « الشعر والعق » (١٩٥٥) . أما ج . ستاروبنسكي فقد جمع عدة مقالات تحت عنوان « العين الحية » (١٩٦١) وبحث فيها عن المعاني التي تتخذها النظرة في مختلف الأعمال الأدبية .

المعنى وهيكل المعنى

ونلقف قليلا عند منهج ش . مورون في النقد ، وهو أكثر المحاولات الحديثة ابتكارا وأكثرها حرصا على إقامة النقد الأدبي الحق على أساس من التحليل النفسي . لهذا الناقد طلععات علمية جادة . فهو يتقبل دروس التحليل النفسي صراحة ، ويرى أن هذا العلم الحديث نسبيا هو الوحيد القادر على استكشاف اللاشعور ، ولقد أثار نقاشا هاما يثبت ، بما فيه الكفاية ، أنه يستحيل على النقاد ومؤرخي الأدب اليوم اغفال التحليل النفسي أو تجاهله .

يرى مورون أنه لا يمكن للتحليل النفسي في مجال الأدب أن يكون مجرد تطبيق للمنهج الطبي . لقد وعى ذلك وفهمه فهما عميقا واستخلص منه النتائج اللازمة . مهمة النقد الأساسية ، في رأيه ، هو لقاء شيء من الضوء على الأعمال الأدبية وتوسيع نطاق اتصالنا بها . فالعمل الأدبي هو البداية والنهاية . وإذا تحدث مورون عن راسين ، قصد الحديث عن مؤلفات راسين ، وإذا تحدث منهم هذه المؤلفات من خلال علاقتها بالمؤلف ، فإن المؤلف يلزم المقام الثاني ، ونظرا إلى في تمام الأول . والخطأ الذي طأنا وقع فيه علماء النفس هو النظر إلى المؤلفات على أنها أعراض صراح يمكن حقيقة في حياة الفنان لا العمل الفني .

النفسي ، قد نفلت إلى النقد الأدبي . والدليل على هذا مؤلفات ج . ب . و . فيشار . يعترف باشلار بأنه لم يعد اعدادا كافيا يتسنى له معه القيام بعملية التحليل النفسي ، بالمعنى العلمي للكلمة . ويقول : « القراءة هي السبيل الوحيد إلى معرفة الفنان ، والقراءة الرائعة التي تصدر حكمها على الفنان وفقا لما يكتبه » . ومع ذلك ، يود هذا التساؤل أن ننهج نهج التحليل النفسي في بعض النواحي ، وذلك حتى يخضع أعمال الشعراء لتحليل يستعيد العلاقة التي تربط الصور الشعرية بحقيقة عميقة نابغة من الحلم ، وتربط هذه الصور ، من خلال تلك الحقيقة ، بالعناصر الرئيسية الأربعة : الماء ، والأرض ، والنار ، والهواء . يعمل باشلار على استكشاف « الخيال السادس » . ويتمنى أن يجدد النقد الأدبي بأن يدخل فيه فكرة « المركب الثقافي » التي يستطيع الناقد بفحصها أن « يعيش مرة أخرى الطليع الديناميكي للخيال » . لقد أدخل باشلار الشعر في النقد أكثر مما أدخل فيه التحليل النفسي . ونراه في مؤلفاته - « التحليل النفسي للنار » (١٩٣٧) ، « الماء والأحلام » (١٩٤٠) ، « الهواء والحلم » (١٩٤٢) ، « الأرض وأحلام الراحة » (١٩٤٥) ، الخ . - يحلم أحلام الشعراء الذين يدرسونهم ، حتى النهاية ، كما يقول ، وينمو القارئ إلى اقتفاء أثر هذه الأحلام ، وهي تدور دائما حول وجود عنصر مادي . وإذا كان باشلار يلجأ إلى التحليل النفسي فإن نقده لا يعد نقدا تحليليا بالمعنى الحقيقي للكلمة . ولذا ، إلى جانب باشلار ، مارسيل ريمون ، وهو مؤلف « من بودلي إلى السربالية » (١٩٣٣) ، و أ . بيجان A. Bégout صاحب « النفس الرومانسية والحلم » (١٩٣٧) ، وثلاثتهم أساتذة يتسوحى منهم النقاد الجدد تعاليمهم .

الصلة بين النقد الجديد والتحليل النفسي قائمة بلا شك . لكن النقاد الجدد لا يسفنون أنفسهم ، في الواقع بالدقة العلمية التي يلتزم بها علماء النفس . كل ما هنالك أنهم يستمدون من علم جديد طرقا جديدة للتفكير . فكل من ج . بوليه ، وج . ريشار ، وج . ستاروبنسكي اكتشف المكانة الهامة التي تحتلها بعض الموضوعات وبعض الأبنية التي لها دلالتها ومعناها .

يقف ج . بوليه من الأعمال الأدبية موقف

الفيلسوف ، لكنه يقصر مذهبه على عاملين

أساسيين هما الزمان والمكان ، ويتسامل من

سلوك الكتاب أترأهما ، وبحث في أعمالهم عن

موقف مبدئي يلتزم به كل منهم على طريقته ،

صاملا ، لا شعوريا ، على الهرب منه أو التعبير

يقول مورون على الناقد أن يفهم النصوص على أنها نصوص الأدب على أنه أدب ، لا مجموعة من الأعراض المرضية . ويرى أن النقد القائم على التحليل النفسي هو ، أولا وقبل كل شيء ، منهج يوضح النص ، أو ، بعبارة أخرى ، تكتيك للقراءة . يرتب مورون بعض المقاطع وكأنها صور فوتوغرافية ؛ وبذا يكشف عن علاقات دائمة ومجموعات من الصور . وفي مرحلة تالية ، يظل يتابع ، خلال العمل كله ، تغيرات الابنية التي كشفت عنها العملية الأولى . وبما أن كل علم في حاجة إلى أدلة وبراهين ، لابد من مقارنة نتائج التحليل بحياة المؤلف ومواجهتها بها . والمبدأ الرئيسي الذي يلتزم به بعض النقاد المعاصرين هو عنوان الكتاب الذي كتبه مورون من رأسين «اللاشعور في مؤلفات رأسين وحياته» . إذن ، النقد كما يراه مورون نقد قائم على البناء ودراسة المصادر ، نقد يستخلص أولا ابنية العمل الفني ، أي هيكل المعنى ، ثم يقرر ظهور هذا المعنى . ولوصف المعنى لابد من تكوينه ، أي لابد من أن يصبح الفهم شرحا . وهكذا يبدأ الوصف البنائي حلقة من الفهم تنتهي بشرح المصادر . والمرحلة الأولى بصفة خاصة غنية بالإمكانات . أن الدراسة التي خص بها مورون رأسين هي أفضل ما كتب في هذا الموضوع منذ عشرين عاما ، معنى بهذا أنها أكثر هذه الدراسات غنى بالمعاني . نقول ، أخيرا ، أن النقد عن طريق التحليل النفسي المنطقي الدقيق يمكن الناقد من الوقوف على طبيعة العلاقات العاطفية التي تربط بين الشخصيات والشكل الدائم الذي ترسمه . ولا شك في أن منهج مورون يصمد من أضمن وأدق الأدوات التي يمكن أن تستند إليها الفينو ميولوجيا الأدبية .

الفن ظاهرة اجتماعية

وتقترح الماركسية ، من ناحية ، طرقا أخرى جديدة لفحص العمل الأدبي . لكنها ، بدلا من أن تستكشف النطاق العميقة الكامنة تحت الوعي الخلاق ، تبحث عما حولها ، أي عن الوسط التاريخي التي تمارس فيه نشاطها . وكثيرا ما عرض كل من ل . جولدمان و أ . كورنو A. Cornu مبادئ النقد الماركسي . لكن ، هنا أيضا ، اتخذ تطبيق المنهج أشكالا مختلفة . وعينا يحاول الباحث أن يجمع النقاد الماركسيين في مدرسة واحدة . ولقد سبق أن لاحظنا هذا التباين في مجال التحليل النفسي . لكننا نلاحظ أن لدى كل هؤلاء النقاد رغبة في إيجاد نقد ينظر



عكس مورون ، يرى أنه لابد من ادماج الفرد في الجماعة الاجتماعية .

والفكرة التي تعد أساس أي تفسير ثقافي ، في نظر هذا الناقد ، تلك الفكرة التي تربط بين العمل الفني والفرد والجماعة هي رؤيا العالم ، أي أكبر قدر ممكن من الوعي بالجماعة الاجتماعية . والصبغى هو بالذات ذلك الفرد الذي يتوصل إلى منح هذا القدر الأكبر من الوعي للمبشور « الحقيقية » العاطفية ، الذهنية ، التي تتميز بها الجماعة الاجتماعية . لا بد من وجود مطابقة تامة بين رؤيا العالم كحقيقة عاشها الفنان بالفعل والعالم الذي خلقه هذا الفنان . ولابد من وجود مطابقة تامة بين العالم الذي خلقه الفنان والوسائل الأدبية البحتة التي استخدمها في التعبير .

المرحلة الأولى في عملية النقد تبدأ إذن من الفحص الداخلي للنص وتنتهى إلى رؤيا العالم التي عبر عنها الفنان . ويطلق جولدمان على هذه المرحلة الأولى اسم الفهم أو الدراسة الفينومينولوجية . ويقول أنه لا معنى لها أن لم تفض إلى مرحلة ثانية ، مرحلة الشرح ودراسة المصادر . وإذا كان الفرد يعطى أكبر قدر من الوعي لميول الجماعة ، فهذا لا يعنى أنه خالفها . أن خالفها هو الجماعة . والجماعة هي إذن المكان

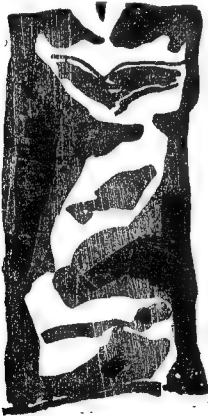
الذي ألفن على أنه ظاهرة اجتماعية ، ويأخذ في اعتباره ، في الوقت نفسه ، الطابع الخاص للفن .

يبدو ، لأول وهلة ، أن جولدمان ينظر إلى نقاط الضعف في منهج مورون وعمل على تلافيها . ويقول أن الحدود التي يفرضها مورون للشرح التحليلي تحول دون رؤبة العلاقة التي تربط الواقع بالتعبير عنه كما يبدو للشعور . وكما تحدثت مورون عن الحقيقة العلمية ، يتحدث جولدمان عن العلم . ويقول أن مورون لم يخطئ الهدف ، بل أخطأ في اختيار العلم الموصل إليه فقد اختار التحليل النفسي في حين كان ينبغي أن يختار علم الاجتماع . والنقد القائم على علم الاجتماع . يعد نقدا علميا بالقدر الذي يمكن معه الناقد من استخلاص قوانين وضعية دقيقة .

يقول جولدمان أن المنهج الحقيقي في العلوم الإنسانية لابد وأن يكون جدليا ، بالمفهوم الماركسي للكلمة . وفي رايه أن المنهج الماركسي هو المنهج الوحيد الكامل ، ما دام يؤلف ، في آن واحد ، علما وضعيا وفلسفة أولى ، أي علما قادرا على ارساء القواعد التي يقوم عليها .

ويجمع المنهج الذي يقترحه جولدمان على النقد الأدبي بين دراسة الأبنية ودراسة المصادر . ويستلفت هذا المنهج النظر لأنه يعد أكثر المحاولات النظرية تقدما في سبيل ارساء النقد الأدبي على قواعد موضوعية دقيقة . كما أنه يمثل ذروة الجهود الذي يعمل بمقتضاه جزء من أئقاد الجدد على بناء نماذج علمية للفهم .

والمحاولة ليست بجديدة . فهي ترجع إلى سانت بيك وديشان وتين وبرونشير ، أي إلى ميلاد الإيديولوجية الوضعية التي تلت تقدم العلوم في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، عندما أراد النقد الأدبي أن يرتكن هو الآخر إلى أسس علمية . والوقائع التجريبية هي نقطة البدء ، كما هو الحال في أي بحث وضعي . لكن معناها لا يظهر إلا إذا ألفت بعض المجموعات . ودخلها ضمن إحدى هذه المجموعات هو الذي يمكن الناقد من تخطي الظاهرة الجزئية المجردة . وهذه مقدمات ألقاها النقد المعاصر . لكن المشكلة هي معرفة أين يكتشف هذا المعنى الذي يسمح بالعمور ثانية على « التماسك الكلي » للعمل الفني . عند مورون ، كان العمل نفسه يكشف عن مبدأ وحدته ؛ لكن مفتاح هذه الوحدة كان يكمن ، في نهاية الأمر ، في التكوين العاطفي الخاص بشخصية المؤلف اللاشعورية . ويعتقد جولدمان ، كما يعتقد مورون ، أنه لا يمكن فهم فكر المؤلف وأعماله على ضوء ما كتب فقط . لكنه ، على



الذى تتم فيه عملية الإبداع النقائى ، خاصة تلك التى تنتج عنها رؤيا معنية للعالم . **الفهم والشرح** **عمليتان لا تنفصلان** ؟ **أذن ، بل هما مرحلتان من عملية واحدة** . نقول ، فى النهاية ، أن المنهج الذى يقترحه جولدمان يهدف الى تكوين مجموعات مؤقتة من الكتابات يبدأ منها البحث ، فى الحياة الفكرية ، والسياسية ، والاجتماعية ، والاقتصادية العصر ، عن مجموعات اجتماعية مبنية ، يمكن أن يدخل فيها الناقد المؤلفات التى يدرسها على انها عناصر جزئية . ولابد من أن نقرر أن مؤلفات جولدمان جددت الى حد كبير الطريقة التى يفهم بها كل من **بسكال** و**البنسنية** . كما أنه حدد مفهوم الرؤيا المأساوية وألقى ضوئا جديدا على تطور الرواية الجديدة . والنقد الفرنسى مدين له بأدق التحليلات لأعمال **أندريه مالرو** و **روب جرييه** .

أنواع جديدة من النقد

أحس رولان بارت بأهمية المنهجين الماركسي والتحليلي . لذا حاول جاهدا أن يأخذ فى اعتباره ، عند دراسته للأعمال الأدبية ، ما تأتى به الماركسية الى الشرح السوسيولوجي ، وما باتى به التحليل النفسى الى الشرح السيكلوجي . **وذلك لادراكه أنه ليس هناك نقد جديد ، بل أنواع جديدة من النقد ، متناقضة ، وإن جمع بينها هدف واحد ، ألا وهو تجديد النقد الأدبي عامة** . لذا كان بارت أول من وضع هذه المشكلة وعبا عميقا جادا ، وحاول أن يجد لها حلا متماسكا . فهو يعترف بأن اتخاذ العمل الأدبي نقطة بداية لمعرفة الذات العميقة ضرب من الوهم ، على عكس سارتر الذى يرفض هذه الاستحالة . لكنه ، فى الوقت نفسه ، يقرر أن الماركسية تعجز عن عكس التجربة الفردية التى يدل عليها العمل الأدبي .

أهم اكتشاف قام به بارت هو أنه لا وجود للحقيقة فى النقد . فالفهم فى هذا المجال لا ينتمى الى عالم الحقيقة . **والنقد حديث عن حديث آخر ، كلام ثان عن كلام أول (النص)** . تنحصر مهمة الناقد إذن فى الكشف ، لا فى الحقائق ، وإنما عما يمكن أن يكون حقيقيا ولا نملك أن نقول أن الكلام فى ذاته حقيقى أو زائف . كل ما يمكن أن نقوله هو أنه قد يكون حقيقيا ، بمعنى أنه يؤلف مجموعة متماسكة من العلامات . **هذا هو الجديد فى منهج بارت ، وأكثر ما فيه من جرأة أن**

الناقد حر فى اختيار اللغة التى يتحدث بها . لكنه يلتزم ، إذا ما تم هذا الاختيار ، بمجموعة جامدة من القيود والحدود . وفى مرحلة ثانية ، يبنى الناقد من جديد ، لا رسالة العمل الأدبي بل نظامها . **أذن ، لا يمكن للنقد ، أيا كانت حدائقه ، أن يكون مجرد تحليل للمفسسون** . ولا يسعه إلا أن يكون احصاء لبعض الأشكال وتنظيمها لها . وهكذا يضح ، عند بارت ، ما يمكن أن نسميه بالانتقال من نقد المعانى الى النقد القائم على الأبنية . تأتى بعد ذلك مرحلة ثالثة بقول فيها بارت أن ما استخلص من تركيب الأبنية الأدبية إنما هو أنغام مختلفة لموضوع عاطفى واحد .

والموضوع ، وهو مفتاح النقد الحديث ، ليس سوى اللون العاطفى الذى تتخذه كل تجربة إنسانية ، فى المستوى الذى يعيش عنده الإنسان علاقته بالآخرين ، والله - الموضوع هو إذن مركز كل رؤيا للعالم . وبالتالي ، يصبح نقد المعانى الأدبية نقدا للعلاقات التى عاشها المؤلف فعلا كما تبين من خلال الشكل والمضمون فى كل عمل أدبي . وهكذا يتم الانتقال من النقد القائم على البناء الى نقد الموضوع كما يعبر عنه الشعور .

نقد النقد الجديد

يشير النقد الجديد أكثر من اعتراض ، شأنه فى ذلك شأن أية محاولة للتجديد ، بعبارة أخرى ، تعرض النقد الجديد للنقد وسيتمعرض له . لكن قيمته تكمن ، فى الواقع ، فى الأسئلة التى انارها أكثر مما تكمن فى الأجوبة التى اقترحها . أيا كان الحال ، تتسلسل علينا اليوم أن نقيم الأشكال المختلفة التى اتخذها النقد المعاصر . ما رأى خلفائنا فيها ؟ هل تستظل محتفظة ، فى نظريهم ، بقيمتها العلمية ، أن وجسدت ؟ أم ستفسح المجال لجيل من النقاد قادر على معرفة كل شيء عن العمل الفنى ، لأنه مكون من علماء الجمال والنفس ، والاجتماع ، والطباع ، الخ . أم سينظرون الى النقد الجديد على أنه من أهم الأشكال التى اتخذها فن الأدب فى القرن العشرين ؟ أم سيرون أننا أولينا النقد أهمية زائدة ، ناسين أو متناسين أن غاية النقد كانت ، وظلت ، وتستظل دائما الفن الأدبي ذاته ؟

سمامية أحمد أسعد

رأى

في شعر

ازرا باوند

لقد مره حتى اليوم بمثل هذا النقد الشرحي ، وأذن فهو ميدان لنشاط الناقدين ، بعد أن أبعدتهم الهيمية عن تساوله في رد على ذلك أن « أناشيد » باوند - على خلاف بولسيز - مثلاً - (رواية جيمس جويس) لا تحتاج في نقدها إلا إلى عدل مكتبي ، يرجع فيه الناقد إلى الكتب التي كان باوند قد قرأها ، ليستخرج منها ما يفسر اشعاراته الكثيرة الواردة خلال شعره ، فهو أن ناقداً وفق إلى مكتبة غنية في إحدى الجامعات ، لاستطلاع أن يخرج منها وقد شرح كل ما قد أوردته باوند من اشارات وتلميحات ، ولم يعد به حاجة بعد ذلك إلى أن يتزود بشيء من حقائق الحياة نفسها ، فلا قرابة أن نجد أن المعلمين لقد راي باوند هم من أسألة الجامعات ، أرادوا أن تعرف عنهم القدرة على البحث الأكاديمي المنقب في ثلثيا الكتب ، لعل ذلك أن يطق لهم ما يتفقونه من مناصب الأستاذية في جامعاتهم .

لقد زعم أسكتال من أبرع من كتب من باوند - هو « هيو كتر » Hugh Kenner في كتابه « شعر ازرا باوند » أن « أناشيد » ازرا باوند تكون بناءً معمارياً لا يقاؤون به إلا البناء المعماري الذي شيده دانتى في الكوميديا ، فيتعجب مالكونم كاولي لهذا الحكم ولهذا التقييم ، ويقول : أن « أناشيد » عمل لم يتم ، ليث باوند ينظمها خلال الخمسة والأربعين عاماً التي سبقت كتابة مالكونم كاولي لقائه هذا سنة ١٩٦١ ، أي أن باوند ينظم

التي تريد من النقد أن يكون شاملاً للنص ، ومن شأن هذا المنهج النقدي أن يستنقل أقرانه بعد حين في فلم يعد أمامنا ما يحتاج إلى شرح في كبار الأدباء ، لكثرة ما كتب عنهم ، وأعني الأدباء من أمثال ملقييل وكداد واليسوت وفوكنسر في بل أن جويس نفسه سرعان ما يخرج من الحملة الشارحة الموجهة إلى أعماله ، أن يصبح وكأنه المظالم الميخض بعد أن خلتهم لعمها في وأما باوند و « أناشيد » فيكاد ألا يكون أحد

١ . باوند



لم يكن ينتظر أن يظهر في عالم النقد ناقد بعيد النظر إلى شعر ازرا باوند ، فينتهي إلى نتيجة تعارض كل ما قد قيل في هذا الشعر ، أقول أنه لم يكن ينتظر مثل هذا الانقلاب في الرأي الأدبي ، ولا يزال الشاعر على قيد الحياة فيبعد أن رفع إلى مكان الريادة الأولى في حركة الشعر الحديث كله ، ها هو ذا الناقد مالكونم كاولي ينشر مقالاً بعنوان « باوند في الميزانين جديد » (مجلة ريبورتر ، سبند مارس ١٩٦١) يقرر فيه أنه لا يرى في شعره ما يستحق هذه الفسحة التي ألبرت حوله ، ووضعت في مكان الريادة بغير حق .

يقول كاولي : أن ما يفيظني هو هذه المحاولات التي تبذل من كل جانب ، لكي تلقى عند نقطة واحدة مقصورة ، وهي أن نقنع بأن هجمة باوند على المصرفيين (للاحداث باوند في شعره قد خصص شرطاً كبيراً جداً لمواجعة أصحاب روس المال في المصارف) هي أعظم قصيدة شهدها العصر الحديث ، كما أنها أطول قصيدة قيلت في هذا العصر ، وأن هذه القصيدة - يقصد بمجموعة « أناشيد » - تلوق خير ما أنتجه بيتس ، واليوت ، وفاليري ، وركله ، بل ربما كانت فوق كل شعر قيل منذ دانتى ، وأن هذه « أناشيد » تتطلب منا أن ندرسها بشيء من روح الفداسة الزامه .

وفي ظن كاولي أن هذه الوقفة من النقد تجاه شعر باوند ، إنما جاءت نتيجة طبيعية لدرسة النقد المعاصرة ،

«الأنشيد» منذ سنة ١٩١٦ ، ولم يفرغ منها بعد ، فكيف تعد بنام معماريا مع ذلك ؟ كان ياوند قد كتب الى ذلك العين مائة أنشودة وسبع أنشيد ، نشر منها ما بين الأنشودة الأولى والأنشودة الحادية والسبعين ، ثم ما بين الأنشودة الرابعة والسبعين الى الأنشودة التاسعة بعد المائة - أي أن الأنشودتين الثانية والسبعين والثالثة والسبعين بقيتا في السودة الأصلية بغير نشر ، لسبب لا نعرفه ، اللهم إلا أن يكون قد ورد في مادتهما من جرأة جارحة ، وأعلن ياوند أنه ينسوي أن يصل بأنشيدته الى مائة وخمسين . فمن ذا يستطيع أن يتنبا كيف يتجزأ أن يسير في الجزء الباقي ؟ وبالتالي كيف يمكن القول بأن البناء معماري بالدرجة الأولى ؟ ليتنى أجد من يدلي : ماذا يمنع أن تظف الأنشيد عند ختام الإضافة التي أضافها الشاعر وهو في بيئنا ؟ (قد أضاف من ٧٤ الى ٨٤) او ماذا يمنع أن يستمر في أنشيدته الى غير نهاية معلومة ؟

نعم انها قصيدة تتطلب من العلم ومن الصبر أكثر مما تتطلب أية قصيدة أخرى منذ نشأت في العالم شعر وشعراء ، ذلك أن القارئ مطالب أن يفهم ما يعنيه الشاعر بمقتضيات واحاديث يسوقها في تسع لغات غير الإنجليزية : اليونانية واللاتينية والإيطالية والفرنسية الحديثة والفرنسية القديمة والبروفنسال ، والإسبانية والألمانية والعبرية . هذا فضلا عن اسم أورده بالخط العرقي ، ومجموعة

من النقوشات الهيروغليفية ذكرها في النشيد الثالث والتسعين .

وليس القساري مطالبا بلهم المقتضيات الواردة في هذه اللقطة مجسود فهم لفوى ، بل لا بد له أن يعرف مغزاها في النص الأصلي الذي وردت فيه ، وأذن فلا مناص من الرجوع الى عدد ضخم من المراجع التي أخلت منها تلك المقتضيات ، لا بل أن ذلك كله لا يكفي ، إذ لا بد من الاتصال بأصدقائه ياوند ومعارفه ، لأنه كثيرا ما يورد في شعره لمحات لا تفهم إلا بالرجوع الى هؤلاء وأولئك وما كان بينهم وبينه من صلات ومراسلات .

وفيم هذا العناء كله ؟ أمن أجل بضعة حقائق عن الصيغرات والمصريين لا تزيد على سداجات المراهقين حينما يتكلمون في دنيا الاقتصاد ؟ أن ياوند يزعم أنه بأنشيدته ينظم « ملحمة » ، فإذا سألته ماذا تعني بالملحمة ؟ أجاب : قصيدة طويلة فيها تاريخ ولكن قصيدة ياوند تكاد تظلم من « الفعل » الذي جعله أرسطو شرطا للملحمة ، أنها تحتوي على مئات الحوادث ، وعلى آلاف الصور ، لكن هذه وتلك مفككة على نحو لا يجعل حادثة مرتبطة بعادلة ، ولا صورة مرتبطة بصورة ، لكن هناك أسماء تصد بالآلاف ، لكن هناك شخصية واحدة ، بل أن البطل نفسه ، الذي يخلط عليه ياوند أسماء مختلفة ، أن هو إلا مجموعة من القصة لا تتم من وجهه معين بقسماته وملامحه ..

وإني لأسأله - بكل معرّفي

التواضعة عن شعر أژا ياوند - ما سر هذه الهجسة العفوية التي شنها مالكولم كاولي على الشاعر ؟ ترى هل فصح نفسه إذ أبرز لنا علة غيظه وهو يقول أن ياوند قد هاجم أصحاب المصارف ؟ ومن هم أصحاب المصارف على الأغلب ؟ هم اليهود ، وكان أژا ياوند من المهاجرين للصهيونية ، فهل نأصعبه مالكولم كاولي كل هذا العداء لأنه أقام جزءا كبيرا من أنشيدته على مقسومة الأساليب المعرفية التي يعرك بها أتباع اليهود كل فروب الحسب والقتال ؟ أن ياوند يرد في شعره كل معصية شهدا البشر الى جسدوا مألوفة مصرفية - ربما الى درجة المبالغة - كان يقول أن من هؤلاء الرأسماليين من يحارب الثقافة اليونانية كلها ، ليجرد أنه يعلم أن الدولة في أينا هي التي كانت امتدت بشاة السفن بالأموال التي شيدوا بها الأسطول الذي انتصر في موقعة سلاسل ، وهؤلاء الرأسماليين لا يطبقون أن توكل هذه الأشياء الى الدولة لأن في ذلك ههما لهم ، أن ياوند يرجع الحروب الى المصارف لدرجة أنه يقول شيئا كهذا : يتأسس بنك إنجلترا سنة ١٦٩٤ بدأت الحروب العالمية التي نشبت بعد ذلك .

أما بعد ، فإلى هذا العهد الجيد قد يدور النقد الأدبي على أسس سياسية تغلف عن العين ، فربما كانت هجسة مالكولم كاولي على شعر أژا ياوند مصدرها أنه قد يكون خطرا في النهاية على اليهود وصناعة اليهود .

الأنسيلينو

أدب

الطبقة
العامة

رئيس عوض



قصيرة بعنوان ، وحشة عذراء المسافات الطويلة وقصص أخرى « في عام ١٩٥٩ ، و « الجنرال » في عام ١٩٦٠ ، و « مفتاح الباب » (١٩٦٢) الى جانب بعض الاشعار والمقالات .

ويجدر بنا قبل ان نعرض لآدب « آلان سيليتو » الروائي أن نؤكد أن الطبقة العاملة البريطانية لم تصب رخاء وارتفاعاً في مستوى معيشتها كالذي أصابته بعد الحرب العالمية الثانية . وتكسر رواية « ليلة السبت وصبيحة الأحد ، ما أصابته هذه الطبقة من انتماش واندهاش » .

تدور أحداث رواية « ليلة السبت وصبيحة الأحد » حول بطل شاب وسيم اللامع اليتيم اللبس اسمه « آرثر سيتون » يعمل بصنع محطى لانتاج الدراجات . ويكسب « سيتون » من عمله ما يكفي لانفاق من ثمره من السعة على اللابس والنساء والشراب . ولكنه يدرك أن مثل هذه البحيحة في الرزق لم تكن تتوافر لطبقات الكادحة منذ عشرين سنة أو ما يزيد . ويتورط هذا الشاب بإرادته في سلسلة من الفامرات الغرامية ، يبدأها مع « برندا » زوجة « جاك » أقر أصدقائه . وتحصل منه هذه المرأة سفاحاً . ولكنها تصمم على الإجهاش حتى تخلس من الجنين في أحشائها ويساعدها « سيتون » نفسه في ذلك . ولا يكفي « سيتون » بهذه الفامرة وحدها بل أنه يقيم في نفس الوقت علاقة بـ « ويني » اخت « برندا » وهي امرأة متزوجة من أحد الجنود . ويتسع نشاط « سيتون » الجنسي حتى يشمل في حين الوقت فتاة صغرة لثالثة اسمها « دورين » ، تفرم به دون أن تسمح له أن يتألفها . ويكتشف الجنسدي علاقة « سيتون » بزوجته فيترى له مع نفر من زملائه وينهاون عليه لكما وركلا حتى ينيب من وحيه . هذه أحداث الجزء الأول من الرواية الذي يحمل عنوان « ليلة السبت » . أما الجزء الثاني منها ويعمل عنوان « صبيحة الأحد » فيصور رغبة « آرثر سيتون » في أن يستقر مع « دورين » في علاقة ناضجة تنطوي على الاحساس بالمسؤولية . ولنتهي الرواية بأن يتلق هذا الشاب مع « دورين » على الزواج وأن يقبل من طيب خاطر أن يفسح في شيائها . وترمز خاتمة الرواية الى هذا التغير الذي طرأ على شخصيته . فقد ذهب « سيتون » كعادته لصصيد السمك . وعندما أخبرج ستاره من الماء وجد سمكة تدلبي من طرفها وهي تحاول جاهدة للفرار من أسنانه والنجاة بحياتها ، فيشفيق عليها ويمسكها الى الماء . ولكن هذا لا يمنعه من أن يعود الى صيد غيرها من السمك . والذي يدفعه الى التخلي بإرادته عن حرته الطليقة ومغامراته ، وإلى الزواج من « دورين » ، أدراكه أن كل انسان في نهاية المطاف لا يختلف في مصيره عن السمكة المأكورة التدلية من ستاره في نضالها المستميت من أجل الحياة .

مستقول في هذا المقال روايات الطبقة العاملة في إنجلترا الماصرة كما يكتبها « آلان سيليتو » .

وستستبح لنا بجلاء أن روايات « سيليتو » تستمد الكثير من مادتها الخام من حياة الطبقة العاملة في عطف واضح طيها شأنها في ذلك شأن السواد الأعظم من الروايات الانجليزية الماصرة .

ظروف الطبقة العاملة

ولد « آلان سيليتو » في نوتنجهام عام ١٩٢٨ ، واضطره ظروف الحياة القاسية الى أن يهجر الدراسة في الرابعة عشرة من عمره للعمل بمصنع لصنع الدراجات ، انتقل بمسدها للعمل ببعض المصانع الأخرى . بدأ « سيليتو » الكتابة أثناء خدمته العسكرية في سلاح الطيران باللاير . ونشر أولى رواياته ، ليلة السبت وصبيحة الأحد « في عام ١٩٥٨ ، ثم مجموعة قصص

٢ . سيليتو



متناول يده كومة من الحجارة يرد بها عن نفسه أى عدوان
من المحتمل أن يلحق به .

ولكن القاب التى يتصارع فيها الإنسان مع الإنسان
في أدب « سيليتو » لا ترقى دوما إلى قوى البشر .
فالقاب مفسدة في أنها تمثل جانباً من الحياة يعجز
الأسلوب القتالي أو العلني عن استجلائه . وتمثل القاب
في هذا الأدب التركيب المعقد لحساسات الإنسان
ورغباته . ويرى « سيليتو » أن العلم عاجز عن التغلغل
إلى أعماق الجانب المظلم في حياة الإنسان . وإذا كانت
القاب تمثل طبيعة الإنسان البربرية المكرة ، فهي تمثل
كذلك ما هو إنساني يعود بالحياة .

وتحكم الصدقة الحقة هذه القاب . فلها تقمع
أحداث من شأنها أن تغير مجرى الحياة بأسرها دون أن
يتوانى للانسان السبيل إلى فهمها أو السيطرة عليها .
والنفس في أدب « سيليتو » أما محظوظون أو غير
محظوظين . ولكن أقدارهم محتومة تحكمها الصدقة
والظروف على كل حال . كما أن السعادة عند « سيليتو »
تعتمد إلى حد كبير على ما يملكه الإنسان من مال يوفر
له ما يشتهي من مأكول وملبس ، كما يوفر له مفاخرة
الخمر وممارسة الجنس والاستمتاع بالطايب الحياة .

إنشاء الطبقة الكادحة

ولا يستطيع النقاد أن يصرفوا لأدب « سيليتو »
دون أن يشير إلى بعض النقاط الجوهرية التي تميزه .
وأولى هذه النقاط أن هذا الكاتب يطفح على الفوضوية
عظماً واضحاً لا مرأى فيه . و « آرثر سيتون » يقول
أنه ليس شيوعياً ، ولكنه يحب الشيوعيين على أية حال ،
لأنهم يختلفون عن أبناء الرأى المحافظين كما يختلفون عن
حزب العمال المستقل . أنه يحب دائماً أن يدافع من
الجانب الخاسر . وتجلي لنا نزوعه نحو الفوضوية
عندما يستطرد قائلاً أنه يتوق إلى أن ينسف البرلمان
الانجليزي ، وفي موضع آخر يقول أنه يود أن يقسموا
أركان المنصب الذي يمسك فيه . ويشير « سيتون »
بالهيلة لأنه استطاع أن يشجع البوليس ويدل زوراً
بمصوراته الانتخابية مستخدماً في ذلك بطاقة أبيه الانتخابية
عندما كان أبوه طريح الفراش . وعندما نبه أحد زملائه
أنه بذلك يمرق نفسه للسجن أجاب بقوله أن القوانين
لم تسع ألا تكسر .

وفي هذه الرواية يقارن « آرثر سيتون » بين ظروف
معيشة الطبقة الكادحة قبل الحرب وبعدها . ويخلص
« سيتون » من هذه المقارنة إلى أن الحرب كانت شيئاً
مدمراً من بعض النوايا وخاصة عندما يذكر كيف أنها
أدخلت السعادة والرفاهية إلى قلوب بعض الانجليز .
بل أن ظروف العمل نفسه تحسنت بعد هذه الحرب .
فلازم الحرب كانت البطالة شائعة ، كما كان العامل
يفصل من عمله إذا عثر على أن يتأخر عن العمل . والراحيض
مشقة دافئ بقراً خلالها نتاج مباريات كرة القدم في الصحف .
ويقول « سيتون » أن عائلته - كغيرها من العائلات
الكادحة - لم تكن تملك جهاز راديو ، في حين أن كل
عائلة انجليزية اليوم تملك جهاز تليفزيون . ولا ينسى
« سيتون » الفسك الذي قل أبوه يقاس منه زمناً
طويلاً ، فقد كان وجه الأب يتكلم ويريد عندما يتكلم وفافسه
فلا يفهم منه ثمن لثالث التبغ ، في حين أنه الآن يفهم
من سيجار « الوود بين » ما يشاء له المزاج أن يفهم .

طبيعة الحياة الأوربية الحديثة

والحياة الأوربية الحديثة كما يصورها أدب «سيليتو»
عبارة عن قاب تصول فيها الكواثر الأدمية والحيوانية . فإب
ينفخ فيها القوى جسمد الضعيف ويفتك به ولا تتمثل
بربرية الإنسان في طبيعته التي تتجسج إلى الإستهزاء
فحسب ، بل أنها تتجسد أحياناً في الألفاظ الاجتماعية
والمؤسسات مثل مصنع المراجبات الذي يمسك فيه
« آرثر سيتون » وفيه نرى سودا لصراع الإنسان البشع
شد الإنسان . فربس العمال في صراع مع الإدارة
والعامل في صراع مع ربس العمال ، كما أن العامل في
صراع مع زميله العامل ولا يقتصر هذا الصراع على
مستوى العمل ، بل يمتد إلى الحياة الخاصة . فقد
نعرض « سيتون » بسبب مغامراته الجنسية لفرب مبرح
كاد أن يفنى به إلى الموت . وتكاد الاشارات في أدب
« سيليتو » إلى قانون القاب الذي يحكم الحياة
الأوربية الحديثة ألا تتقطع . وفي رأى « سيليتو » أنه
ينبغي علينا أن نقبل حرية القاب التي تسود هذه
الحياة بشرط ألا يصيبنا الضعف أو الوهن في مجابهتها .
ويقول « آرثر سيتون » في هذا الصدد أنه لشئ أسيف
أن تكون الحياة بهذه القسوة . كما يقول أن الحياة مع
الحيوانات الكاسرة أفضل من الحياة في مجتمع البشر ،
لان المرء في مواجهة الوحش الكواثر سيأخذ حظه على
أقل تقدير . وعقب الاعتماد عليه في قسوة ووحشية ،
أحس « سيتون » بأنه يعيش في عالم ينشئ منه الأمان
تماماً ، واستبدت به رغبة غامرة في أن ينشئ العالم وأن
ينتج بفرد في قلب أشجر الريف ، تماماً كما يلد
الكلب الجريح بجحره حيث يلحق جراحه . حتى في
هذا المكان الموحش القصى ينشئ على الإنسان حين ينشأ
أن يفهم عينا وأن يفتح عينه الأخرى وأن يفهم في



الثورة على القانون

قلنا أن « ليلة السبت وصبيحة الأحد » تنكس الانتماش الاقتصادي الذي أصابته الطبقة العاملة في بريطانيا بعد الحرب العالمية الثانية . ولكنه من الخطأ أن نظن أن أدب « سيليتو » يقتصر على تصوير المرفد النسبي الذي بدأت الطبقة العاملة في بريطانيا تستمتع به بعد هذه الصرب . ففي أرجاء هذا الأدب تتردد أصداه تلكرنا بعض صفحات هذه الطبقة لا تزال تعيش في فقر مدقع كما يتضح لنا من قصته القصيرة « وحشة عدا المسافات الطويلة » .

تدور أحداث « وحشة عدا المسافات الطويلة » حول شاب يناهز السابعة عشرة من عمره « سميت » يموت والده بالسرطان ، وتسلك أمه سبيل الفسوة والخيانة حتى في حياة زوجها . ولا ينسى « سميت » الذي يروى لنا أحداث هذه القصة ما ألم بأبيه الذي مات في مهانة وإطلاق بعد أن أصابه المرض الضلال . ومن سخرية الحياة أن يذكر « سميت » كيف اقترلت وفاة والده في طفولته بالبشر والسعادة ، فقد التفتت بموته اقتصاديات المائلة لبعض الوقت إذ إنها ورثت بموته ولادة عاجلة بوليمة تأمن بميل خيمسالة جنبه الفلتها في شراء تليفزيون من الحجم الكبير وسجادة جديدة تحمل محل السجادة القديمة التي لطختها السماء النهمرة التي نزلت من الأب عند وفاته .

وبعد أن يتبدد مال الأسرة تعود إلى مجابهة شظف العيش . ويلجأ « سميت » إلى السطو على خزانة أحد المخازير بالاشتراك مع صديق له . ويخسر « سميت » المبلغ المروق في مأسورة صرف المياه خارج منزله . وعندما يحضر إليه رجل البوليس فراء ينكر التهمة الموجهة إليه بجنسان ثابت وثقة عظيمة . ولكن بعض الأوراق المالية المروقة يتطير لحظة العار في حفرة رجل البوليس . فيلتقي القبض عليه ويؤج به في السجن . ويتوسم مدير السجن في « سميت » استعدادا طبيًا لرياضة السدو فيمنعه من أماله الشاقة كسجين حتى يكرس جسمه للتمرين على العدو لمسافات طويلة واقفا من أن « سميت » سيخون في سباق المسافات الطويلة التي سيشارك فيها مع غيره من نزلاء السجن الأخرى . ويوميه هذا المدير أن يتحلى بالمانة ويبدد بأنه سيقدّم إليه كل عون وضد ولأيد .

وبحين يوم التسابق فيصهره عليه القوم وجهائهم . ولكن « سميت » يمتد المرم بينه وبين نفسه أن يخيب أمل مدير السجن فيه ، فيعتمد أثناء السباق إلى التلكن الواضح حتى يخسره ، وتحفره أثناء العدو ذكرى ولادة والده الأليمة فيزيد هذا من تعلقه بالهزيمة وحصره

والنظرة الثانية هي احساس « آرثر سيبتون » بالتعاطف مع ابنه طبقته الكادحة . ويمتد شعوره بالتأخي حتى يشمل الذين قاموا بالاعتداء عليه ، رغم سطه الربر طيمه . ويوجد القارئ لروايات « سيليتو » أن الفقر أحيانا يدعو الفقراء إلى التأخر والتأخر والألفة أمام عدومهم المشترك للفقر . ولكن هذا التأخر خال من كل مضون سياسي أو أيديولوجي ، فهو تأخر يمد كل البعد من العمل السياسي الواحد أو الإحساد الطبقية المشتركة . فاشخصيات « سيليتو » لا تؤيد أي حزب سياسي أو أي تنظيم مهما كان نوعه . ومن مظاهر هذا التعاطف الجانح إلى الفوضوية في رواية « ليلة السبت وصبيحة الأحد » أن « آرثر سيبتون » يسمع وهو يسير في الطريق صوت تحطم زجاج أحد الحوائث . وتمسك صاحبة الحائث بتلاييت الجاني حتى يصل البوليس للقبض عليه . ويسمى « سيبتون » وأخسوه إلى اغراء الجاني بالهرب عطا منهما طيه . وحقدنا منهما على كافة اجيزة السلطة . ويحصل « سيبتون » الاحتراف والنفوذ للبوليس ويمنل البوليس في أدب « سيليتو » قوى الشر والظنف والقسر . وتشعر شخصيات « سيليتو » كما يتجلى في « آرثر سيبتون » شعورا واقفا بكرامتها ، فهي ترفض اللذة والمسكنة بالرم من كل ما تتعرض له من مهانة والذل اجتماعيين . وفي بعض الأحيان نجد أن هذه الشخصيات تحترم غيرها من الناس ممن تتوافر فيهم الشفقة . وبالرم مما تتمتع به هذه الشخصيات من قدرة على تفهم مشكلات الآخرين والتعاطف معهم ، فمن النادر أن نجد أنها تتصرف بطريقة بطولية تتم بالتفصية والإشارة ، فهي في مجملها شخصيات أنانية شريرة تحرس على تحقيق مآربها من طريق النش والكذب والسرقة . ويمسج القارئ لوجه « آرثر سيبتون » في الكلب التي ليس لها مثيل ، فالأكاذيب تتدفق من فيه بطريقة تلقائية للغاية . ولا يظهر « سيليتو » أي سخط أو مجرد قلق أخلاقي على شخصياته الخارجة من القانون . بالعكس ، فإن القارئ يتسمر بحبه نحوها وعطفه عليها . فالحياة في نظره لثم وعلى الإنسان أن يتسلح باللثم كلما استطاع إليه سبيلا .

والنظرة الأخيرة التي يجدر بنا الالتفات إليها في أدب « سيليتو » أنه يؤكد القيم الشخصية والأهداف الفردية . وبكلنا أن نسوق ما يقوله « آرثر سيبتون » حتى نتأكد من أن أدب « سيليتو » يولي القيم الفردية كل اهتمامه ، وأنه يريد من الإنسان الفرد أن يحقق ذاته مهما كانت العوائق . يقول « سيبتون » : « أنني أنا ولست أي شخص آخر . ومهما كان رأى الناس في أو قولهم عني ، فهو يجانب الحقيقة » لأنهم لا يعرفون أي شيء لعين عني . »

بخلطه وتسوئه . وهو ابن زنا شأنه في ذلك شأن مدير السجن .

والغرب من هذا وذلك ان القصة تدافع عن حق كل خارج من القانون في ان يحقق ذاته ، كما انها تبشر بالايام بالنسانية العلاقات الشخصية . فهناك ايمان حقيقي بالصدقة كقيمة انسانية عليا كما يتجلى من موقف « سميت » الحاني الشفوق من شريكه في الجريمة . نحن الآن ازاء ادب جديد يقتبس على الخارجين عن القانون ويعرض في عطف وجهة نظره فيما يمن لهم من تجارب الحياة .

التعاطف مع الآخرين

وتلدور القصة « المم أرست » في هذه المجموعة القصصية حول رجل زرى الظفر رث الثياب في منتصف العمر يشغل منجدا يحمل هذا الاسم .

بدأ « أرست » حياته في شظف توجهه ذكراه . وخلقت في نفسه ظروف حياته القاسية شعورا واضحا بالالة الاجتماعية ظل ملازما له حتى بعد ان تحسنت احواله المعيشية بعض الشيء . وهو وحيد بلا زوج او عيال او اصدقاء . ووسيلته الوحيدة الى التخلص من شعوره بالوحدة هو التردد على العائلات لمعاينة الخبر فيها كلما اتسع به الرزق .

وفي يوم من الايام جلس « أرست » كعادته في احدى العائلات يحس قدما من الشاي . ودخلت الحسانة ثنائان صغيرتان يبسو عليهما الفقر ، كبراهما واسما « الما » لا تتجاوز الثالثة عشرة من عمرها وصغراهما اسما « جون » . وتراى الى اسماع « أرست » حديث دار بين الصغرتين طلبت فيه الاخت الصغرى من الاخت الكبرى ان تشتري لها بعض الكعك ، فاعتذرت على ذلك اختها الكبرى لضيق ذات اليد ، وبانها تدخر النقود القليلة الباقية لتدفق اجرة الانوبيس الذي سينقلها الى البيت . ولاحظ « أرست » ان الاخت الصغرى قد انخرطت في الكياء ، فترقق بها ولفظ معها واشترى للثنتين بعض الكعك واعطاهما قليلا من المال قبل انصرافهما . وطلب « أرست » منهما ان تترددا على نفس العانة في وقت وجوده بها كلما رغبنا في ان ياكلا بعض الحلوى .



عليها . ويتراجع عداء المسافات الطويلة بين الوحشة والرغبة في الانتقام من مجتمعه فلا يجد وسيلة الى هذا الانتقام غير قتلها القصد المتعمد . وعداء المسافات الطويلة يمتد مدير السجن مقتلا لا مزيد عليه لا لانه يمثل السلطة الفاشية فحسب ، بل لانه يوصيه بالانابة التي يؤمن بها ايمانا لا يقل عن ايمان هذا المدير بها ، وان كان يقههما فهما يشار فيهم اصحاب السلطان لها . ولهذا نراه احد ما يكون رغبة في ان ينفوت على مدير السجن لرمه النمر في السباقي لان النمر سيمود نهاية الامر على هذا المدير بالديع والثناء . ولعله سيمود عليه بقلب « سير » تقديرا له على حسن معاملته للمساكين واصلاح ما اخرج من ارحم . ويدفع « عداء المسافات الطويلة » من طيب خاطر سخط هذا المدير عليه الذي بدأ يستند اليه بعد تخلفه في السباق اعمال السجن المينة الساقية . وعندما يخرج « سميت » من السجن يعتقد المزم على الفس في طريق الخروج من القانون موطئا لنفسه ان يكون اكثر حيلة ومكرًا وخديعة في المستقبل .

وعندما نعرض لشخصية « سميت » « عداء المسافات الطويلة » بالتحليل نجد الفسنا امام شاب يعجز الاذعان . فهو ليس مجرما حانيا خاليا من كل احساس انساني . كل ما هناك انه متعود على المجتمع الذي جعله وعائلته يعيشون في شظف وامساق . وليس ادل على انسانيته من انه شعر بغصة من الالم تجتاحه عندما تعمد الا يدهو رجل البوليس المصائب باليسرد الذي جاء لاستجوابه الى الدخول في بيته حتى يحمي الطر المتهم خارجه على ما تبقى من صحتته . وليس ادل على انسانيته كذلك من انه لم يتاول الوشاية بمسديته الذي اشترك معه في ارتكاب جريمة السطو على الخزير او الاساءة اليه .

والغرب في امر هذه القصة انها - دون ان تقول حرفا واحدا - تدافع عن الخارجين عن القانون في وجه الداخلين في القانون . والغريب في امرها كذلك انها وان كانت لا تبشر بحرب الطبقات فانها تؤكد ان هناك حريا لا لين فيسما ولا هروادة بين الذين يملكون والذين لا يملكون . وليست « وحشة عداء المسافات الطويلة » سوى تعبير عن وجهة نظر الخارج عن القانون الذي يحس بالظلم والمهانة في القانون وفي القائمين بامره سواء كان رجل البوليس الذي جاء ليستجوبه ثم يقبض عليه او على مدير السجن الذي اراد ان يخلق منه رياضيًا يباهي به زملاؤه من مديري السجون الآخرين . وفي قصته لولاة الامور نرى عداء المسافات الطويلة ينثث بيته وبين نفسه سيلا لا ينقطع من الشتمات يوجههم الى رجل البوليس تارة والى مدير السجن تارة اخرى . فرجل البوليس في نظره له ملاحع هتار الذي عرفه المالم

ورأت هذا الرجل واحدة من الجيران فسأته عما ينوي أن يفعله بذلك الحبل فأجابها في بساطة بأنه يعتزم أن يشقن نفسه به ، فضحكت المرأة من قلبها على هذه النكتة الطريفة .

ولما كان الصبي يبقى أن يوضع التسلياة التي كانت بسبب حرمانه من مشاهدة الفيلم مع بقية أفراد أسرته فقد اغراء ذلك أن يقضى اثر الرجل . وعندما دلف الرجل الى مسكنه المجاور تبعه الصبي ودخل وزاده فلم يترضى الرجل أن يدخل بيته وبين الدخول . وسأل الصبي الرجل عما يعتزم أن يفعله بالحبل فأجابها في بساطة أنه يعتزم أن يشقن نفسه به . وانهرف الرجل الى تثبيت الحبل في السقف في المكان الذي يتدلى منه سلك الكهرباء والى عمل مقدة بلغها حول رقبته . ولقت الصبي نظر الرجل الى أن العقدة غير محكمة ، فلم يكثرث به أو يلق الى كلاله بالا . وأخيرا طلب الرجل من الصبي أن يساعده في اراحة الكرسي من تحت قدميه ، فومده الصبي بذلك وبالقمل لنفسه الصبي وعده وأراح الكرسي من تحت قدميه ، فهوى جسده المتدلى على الأرض . واتكأب الرعب الصبي فلفف هالوبا من مكان الحادث فقد كان حتى ذلك الوقت ينظر الى الموضوع من أوله الى آخره على أنه بديل من الفيلم الذي حرم من مشاهدته يدخل على نفسه التسلسلية والتلصبي . ولم يبق الصبي الى جسامه الأمر الا بعد أن شاهد جثة الرجل تهوى على الأرض .

وبعد انقضاء وقت قليل رأى الصبي رجلا من رجال البوليس يدخل مسكن الرجل فتبعه حتى يرقبه من كتب . وتبين رجل البوليس أن الرجل لم يمت . وبعد أن أراح الحبل من رقبته ، سأله عما حذاه الى أن يقدم على فعلته فأجابها أنه عاقل يبحث من عمل لا يجده . وقال له رجل البوليس انه سسيقع تحت طائلة القانون ونظر الصبي الى رجل البوليس شلوا وساءه أن يفهم القانون نفسه في الخص خصوصيات الإنسان ليعمره من حقه الطبيعي الشروع في أن يختار بين الموت والحياة .

ونقل الرجل الى المستشفى في حراسة رجل من رجال البوليس . وارتاح الغلام عندما تراءى الى مسامحه فيما بعد أن الرجل استطاع أن يغافل حارسة في المستشفى وينتحر .

تأكيد القيمة الإنسانية

قلنا أن شخصيات « سيليتو » تنجح الى الفوضوية وإلى التعاطف مع سائر الخارجيين من القانون كما يتضح لنا من « ليلة السبت وصبيحة الأحد » ومن « وحشة عذاه المسافات الطويلة » و « المم أرنتس » و « في

ومنذ تلك اللحظة شعر « أرنتس » أن حياته القارفة قد بدأت تملأه وأن وحشته الاليمية قد زائلت . ولهذا اتخذ من الصغريين صديقين في مركز أبنيتيه تشيعان في نفسه الموحشة الهيجة والأفس . وبلغ الأثر ب « أرنتس » مبلغا جعله يحرم نفسه من الشراب حتى يوفر لصغريه اسباب التمتع .

وفي يوم من الأيام اقترب من « أرنتس » رجلا من رجال البوليس السري ، وطلبا منه أن يتصدق عن طريق الفتاتين الصغريين وأن يكف عن هذا العيث الذي لا يليق بمن كان في مثل عمره ، وحاول « أرنتس » أن يحتج عليهما وأن يجادلهما فيما ذهبا اليه ، لقدعه رجلا البوليس الى خارج الحالة . وانذاره بتقديمه الى المحاكمة اذا أصر على مصاحبة الصغريين لتفانص لهما « أرنتس » وعاد الى حانته ليعاقر الخمر في وحشته من جديد .

والرأى متبدي أن قصة « المم أرنتس » ان هي الا امتداد لقصة « وحشة عذاه المسافات الطويلة » كما أنها امتداد لرواية « ليلة السبت وصبيحة الأحد » فأرنتس رجل متفرد على مجتمعه بالرغم من كل مظاهر سلبيته . ومتعمده ، في واقع الأمر ، ترمد الخلوب على أمره . والسلطة في هذه القصة - شأنها في ذلك شأن السلطة في أدب « سيليتو » هوما - تمثل الجور والظلف ، فهي ترمد تفسر النوايا الإنسانية الطيبة ، وتقسايل بالريبة والتشكك أنبل المواقف التي يمكن للإنسان أن يتحمل بها . وهي في جورها وخسفتها تسلب « أرنتس » حقه الشروع في أن يملأ الفراغ الذي يشبع في نفسه بالطريقة الخيرة والبرينة التي تروق له .

تجربة إنسانية مريرة

وتهاجم قصة « سيليتو » القصيرة « للهسية يوم السبت » السلطة كما تتمثل في القانون القاسم المستبد الذي يعاقب المنتصر بالسجن اذا شاء حظه العاقل أن تمتى محاولته الانتحار بالقتل .

ويروي لنا أحداث هذه القصة غلام في السادسة عشرة من عمره ، ويسجل فيها تجربة إنسانية مريرة خاضها في طفولته في عمر لا يتجاوز العاشرة . يقول هذا الغلام أن أسرته ذهبت في يوم من الأيام الى السينما لمشاهدة أحد الأفلام ، وتركته بمفرده في البيت مع والده وهو رجل غليظ فظ متجهج الوجه ثاملا يدخل جام غضبه الرعب في نفوس أبنائه الصغار . وحتى يتحاشى الصبي أن يصب والده جام غضبه عليه نراه يفسج من البيت ويجلس بمفرده على مقربة منه ، فاذا به يشاهد رجلا لطيف العشر يحمل حبالا جديدا .

هكذا كل ما بيني



ظلمة يوم السبت « التي عرضنا لها ، ونضع لنا هذا المظن على الموسوية كذلك من قصة « العار الذي لحق بهجيم سكارفيدال » التي تصور قتل شاب بهذا الاسم في حياته الزوجية وهجران زوجته له بسبب ما لأمه على شخصيته من سلطان ، الأمر الذي أفضى به إلى الانطواء على نفسه والعزوف عن الناس وممارسة اغتصاب الفتيات الصغيرات في من العاشرة . ويرى لنا أحداث هذه القصة لص يحترف السطو على الموات والاستيلاء على ما بها من مال . وبالرغم من أن هذا اللص يجسد اغتصاب الفتيات الصغيرات فأننا نشعر بنوع من التعاطف الاكيد من جانب نمو « سكارفيدال » كما أننا نراه بوجه عام يهاجم رجال الأمن ويؤاخذ اخوانه في الجريمة والانحراف وفي هذه القصة لا تصور السياسة بالنسبة للمدمنين والمظلومين في هذه الأرض أن تكون كلمة جوفاء فارغة من كل معنى أو مضمون . والذي يؤكد لنا خلو ادب « سبليتو » من أي مضمون سياسي أن أحداث قصته « صورة قارب الصيد » تقع على خلفية من التوتر السياسي بسبب توقع نشوب الحرب العالمية الثانية . وبالرغم من هذا ، فأننا لا نجد فيها أي أثر لهذا التوتر . فالقصة قبل كل شيء وفوق كل شيء تعنى بتصوير الجوانب الشخصية في حياة الإنسان .

وتدور أحداث قصة « صورة قارب الصيد » حول موزع بريد شامت له ظروف حياته أن يتزوج من امرأة هجرته لتعيش مع عشيق لها . وفي يوم من الأيام فوجيء هذا الرجل بزيارة زوجته له بعد هجران دام طويلا . وكانت هودتها اليه اليمية على نفسه فقد كانت بداية الفقر قاهرة الاكيد . وطلبت منه زوجته أن يعطيها صورة تذكير عليه معلقة على أحد جدران بيته هي « صورة قارب الصيد » . ورغم كلفه بهذه الصورة . فانه لم يبخل بها على زوجته الثالثة . واندحش الرجل عندما وجد أن زوجته قد رهنّت هذه الصورة لقاء مبلغ زهيد جدا من المال . ولكنه اشتراها من صاحب حائوت الرهونات . وعندما طلبت منه زوجته نفس هذه الصورة للمرة الثانية لم يبخل بها عليها ، ففصلا عن أنه كان يقدم لزوجته الصورة المالية من وقت لآخر .

وتتميز هذه القصة بتأكيد أهمية القيم الشخصية في الحياة كما أنها تنطوي على نوع من التعاطف العميق الذي يحس به المظلوم نحو غيره من المظلومين .

رمسيس عوض

ومؤرخ ادب ، وناقدا وملخصا للأدب العالمي ودارسا للاجتماع ، وصاحب نظرية في التربية « ولست ادرى على أى الجانبين ينسب الأستاذ صلاح أن ينسب موقفه : على مقدماته أم على نتائجه ؟ »

وينتقل المؤلف الى حديثه عن **العقائد** ، بادئا بالقول بأن هناك خلافا حول مكانة العقائد ، فمن الناس من يجعل له الصداوة في حياتنا الأدبية ، ومنهم من لا يصفه بأكثر من كونه قارئا موسمويا في الانتجاع متدلى هو أن الأستاذ صلاح عبد الصبور يفضل لنفسه أن يصف مسيح الطريق الثاني ، ملخصا موقفه هذا في قوله : « لعلنا نعدو الحق اذا قلنا ان العقائد القسارية هو سر بقاء العقائد الأدبية » وشرح ذلك مندى هو أن أدب العقائد وفكره هما قراءة مكتوبة ، فإذا كان فيها

الحكيم



منها بالحضارات الشرقية ، ثم تحتل منه مؤرخا للأدب ، ومؤرخا عاما ، وانتهى بعد الفريضة السريعة لهذه الجوانب ، الى وصفه قصاصا ، ورفضه صاحب نظرية في التربية ، وقبوله مؤرخا للأدب ومؤرخا عاما .

أما من القصة ، فله حسين - كما يقول الأستاذ صلاح عبد الصبور - « ليس صاحب اتجاه في فننا القصصي الممارس ، وقصصه لم تترك أثرا يذكر عند كتاب القصة الذين خلفوه لا في أسلوبها ولا في بنائها القصصي ولا في منهجها في بناء الشخصيات » ؛ وأما من نظريته في التربية المؤسسة على رأيه في الحضارة المصرية ، فهي نظرية : « لو انسقنا معها ، لكننا ممرضين لأن نقد طابعتنا القومى ؛ لكن عظمة طبعه حسين هي في عرضه للتراث العربى القديم ، وسيره لأفواره ، وابداه رأيه فيه ، وكانت نتيجة ذلك كله هي : « أن تغيرت صورة التراث العربى في أذهان الناس تغيرا يكاد يكون تاما » ؛ وهذا هو طه حسين مؤرخ الأدب ، « أما طه حسين المؤرخ فيكفيه فخرنا أنه كتب أدوع كتاب في التاريخ الاسلامى ، وهو كتاب الفتنة الكبرى ، من عثمان ابن عفان » .

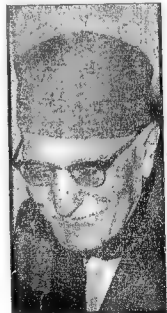
ولقد لخص الأستاذ عبد الصبور حكمه على طه حسين تلخيصا جيدا ، حين قال في ختام حديثه عنه : « أن من عاشوا بين عامى ١٩٢٠ ، ١٩٥٠ يستطيعون أن يقولوا انهم عاشوا في عصر طه حسين ، كما يقول الناس انهم عاشوا في عصر شيكسبير او في أيام قلتر » .

ولكنى لاحظ - وهى ملاحظة رأيتها ترى في الكتاب - أن الأستاذ المؤلف يبدأ بمقدمات ثم ينتهى الى نتائج لا تلزم عنها ؛ لئلا أن رفض طه حسين قصاصا وصاحب نظرية في التربية ، ليقصره مؤرخا للأدب ومؤرخا للإسلام ، انتهى الى نتيجة تقول : « وجدت طه حسين شامخا في كل ناحية من نواحي حياتنا الأدبية : قصاصا ، ومؤرخا ،

لا شك عند كاتب هذه السطور ، أن الأستاذ الشاعر الكاتب صلاح عبد الصبور هو من أدباء هذا الجيل ، الذين تسلموا الأمانة من أدباء الجيل الماضى ، ليزيدوا الشعلة وهجا ، وليسدوا جوانب النقص ثم ليقتربوا بجوانب الصواب نحو الكمال بمزيد من الصواب ؛ فإذا كان قدره هو أن يحمل أمانة الرسالة من سابقه ، وأن يحتل تبعاتها ، فمن حقته أن يراجع دفاتر الحساب ليحدد التركة ، ماذا تركت له من كسب ، وماذا أوقعته فيه من خسارة ؛ ومن ثم ، كانت له هذه الفصول القصارة التى جمعها في كتاب أخرجه بهذه الأيام ، من اعلام أربعة من أمة الجيل الماضى ، هم طه حسين ، والعقاد ، وتوفيق الحكيم ، والمازنى ، وجعل عنوان الكتاب : « ماذا يبقى منهم للتاريخ » .

بدأ الحديث بطه حسين ، ليسترشه قصاصا ، فصاحب نظرية في التربية ، بناها على رأيه في حضارة مصر بأنها الصق بالبحر الأبيض المتوسط ودوله الأوروبية ،

العقاد



كتب أدب أو فكر فهو لغيره ممن قرأ له ونقل عنه .

يبدأ الأستاذ صلاح بتحليل موقف العقاد السياسي ، يقول لنا باختصار أنه - بين التيارين الموجودين في إيمانه : تيار الشعب متشبثا في حزب الوفد ، وتيار النفاة متمثلا في حزب الأحرار الدستوريين - اختار العقاد الوقوف مع حزب الشعب ، لأنه خشى أن يوضع بين زمرة المثقفين فضيح ، وأكر أن يكون فردا متنازلا وسط مجموعة ضخمة من البسطاء ، أي أن اختياره الوقوف مع الشعب لم يكن من أجل الشعب بقدر ما كان أشياها لفروءه للشخص ، يدلل أن أحدا من الكتاب لم يهاجم عقيدة الجماهير ولوقوم بقدر ما هاجم العقاد .

وبعد أن فرغ المؤلف من العقاد السياسي ، انتقل إلى العقاد كاتب المبعريات - الإسلامي منها وغير الإسلامي - وكان الهدف هنا أيضا هو الاعتماد بفرديته على اعتبار أنها أقرب صلة بالمباشرة منها إلى سواد الناس ، لقضيته هنا - كما يقول الأستاذ صلاح - هي قضية توضيح الاختلاف بين المبعري والرجل المصادي ، والحكم الذي يريد استصداره هو بيان أن المبعري لا يدين بشيء كثير لبيئته أو وراثته بقدر ما يدين لمبقرته ..

وأوضح الأستاذ صلاح أن يترك حديثه عن المبعريات عند هذا الحد لولا أن « بعض الأصدقاء الأدباء استوفقوني قائلين : أن مبعريات العقاد هي الأمن تراث فكري جادت به موجبة العقاد » ولذلك استورد في الحديث عنها ، ليقرب أنها ليست من التاريخ ، لأنها قبلت من المادة غير المولدة ما لا يقبله المؤرخون ، ورغم ذلك فإن ما خسرته المبعريات في حقل التاريخ ، كسبته في مجال آخر ؛ أن كتب المبعريات توشك أن تكون ملحمة نثرية يقدمها شاعر تعصيه القوافي ، وأن كانت العاطفة لا تعصيه إلى انسان عظيم - أي أنك أما أن تقبل المبعريات على أنها أقرب إلى مادة الشعر غير المنظوم

وبذلك يكون العقاد قد ترك شيئا يذكر ، وأما أن ترفض هذا الرأي ، فتكون نتيجة العقاد في الامتحان صفرا .

وذلك لأن المؤلف ينتقل إلى العقاد الناقد ، فلا يجد له نظرية متصلة ، فكتب « الديوان » لم يثر الضجة التي أثارها بسبب جودته ، بل أثارها لأنه تعرض لأكثر شخصيتين عند صدور الكتاب ، وهما شوقي والمنطولي ؛ « فليس في هذا الكتاب توضيح للذهب جديد ، أو شرح لفكرة نقدية ، فضلا عن أن المقاييس التي يستعملها العقاد مقاييس شخصية صرف » و « كتاب الديوان كتاب هسهام أكثر منه كتابا بشاء » إذن ماين نجد العقاد الناقد ؟ يقول الأستاذ عبد الصبور أننا نجد منهج العقاد النقدي في الكتب والفصول التي نشرها عن الشعراء الأقدمين والمحدثين ؛ ولكن الأستاذ المؤلف لم يلبث بضع صفحات بمسد ذلك حتى قرر لنا أن العقاد لم يكن صاحب منهج معلوم ، فهو يسير حسبما أتفق ، فهو حينما يبنى النقد على دراسة البيئة الثقافية للشاعر ، وحينما آخر يبنيه على دراسة الشعر نفسه ليستبدل به على حقيقة الشاعر ، وحينما ثالثا يعتمد على دراسات سيكولوجية للحكم على الشاعر ، « وهذه المناهج التباينة تبين لنا أن العقاد مثقف توجهه قراءاته قبل أن يستطيع هو توجيه هذه القراءات » وهكذا نجد العقاد الناقد ..

لذا نظرنا إليه شاعرا ، حدثنا الأستاذ المؤلف بادية ذي بدء « بأن العقاد شاعر بلا شك » لماذا ؟ « لأنه يملك المقدرة على الوزن » و « لأنه يحفظ كثيرا من الشعر » قد كان يمكن للعقاد في رأي المؤلف أن يكون شاعرا ، ولكن .. وبعد « لكن هذه يستطرد الكاتب ليخرجه من جنة الشعر ، وليجزم القول بأن أحدا من الشعراء بمدحه لم يتأثر به في شيء ، ويضرب المثل بديوان « هاجر سيويل » كيف جاءت موضوعاته

نثرية ، والحديث عنها نثريا كذلك .

وماذا عن العقاد كاتب المقال ؟

يجيب الأستاذ عبد الصبور بأنه « هو كاتب المقال الأول في العربية بلا شك » ولكنك لا تكاد تتم لك الفرصة بشيء واحد يخرج به العقاد حتى تقرأ بأنك « قل أن تجسد في مقالاته .. ندوة الفن ورفقه ، وأسلوبه فيها مبین واغصع ولكنه اجرد ، بلا زينة ولا فتن » - فإذا لم يكن في مقال العقاد فن ، فهو أي شيء تختاره له إلا أن يكون أدبا - وبهذه النتيجة يخرج العقاد من المولد وليس في يده الأحصاة واحدة في يد القدر ، هي المبعريات « إذا » وافقتا على أن قيمتها هي في كونها ملحمة نثرية .

لكن الذي يلتفت نظرنا هنا - كما لفت نظرنا منذ الحديث من طه حسين - هو النخامة التي اختتمت بها الكاتب حكمه على العقاد ، إذ قال : « وغير ما يختم به الحديث

المسائل



من المقاد ، انه كان اكبر الممثلين الحقيقيين لحركتنا الثقافية ، في تنوع اغراضها ، ونقلها المتجمل من اوروبا ، وللمها الشديد بالثقافة ، ومحاولتها التجديد في كل شيء » .

فهل يا ترى كان المقاد مثلاً حقيقياً لحركتنا الثقافية من حيث لغاتها وانعدام الاصالة فيها وخرجتها في النقل من الغرب ؟ قد يكون ذلك ، ولكن عمر المقاد هو نفسه عصر طه حسين ، فإذا كان المقاد مثلاً حقيقياً لعصر النفاق ، فما يحكم به عليه يحكم به على سائر افراده ، أم أن الاستعلاء صلاح - هنا أيضا - قد انتهى الى نتيجة لا تبررها القدمات ؟

لم ينتقل الحديث الى توفيق الحكيم ، يقول عنه منذ البداية انه اخلص للفن ولم ينفس في تيسار السياسة ، وهو الذي وهب لكلمة « فنان » مدلولها في لغتنا المصرية ولعل هذا هو اجل ادواره في خدمة لغاتنا ؟ وبمعدل يأخذ المؤلف في حديثه عن مسرح توفيق الحكيم ، ليعيد أن ينفخ القول في أن الادب المسرحي قد سبق الحكيم بخمسين عاما على الأقل على ايدي النقاش واليا زجي وفوق انطوسون وغيرهم ، أي أن الحكيم لم يكن هو الذي ادخل الادب المسرحي الى رحاب الادب العربي ، يقرر لنا المؤلف أن مسرحيات الحكيم تفقد الصفة الجاذبة لجمهور المسرح ، ولا فارق في ذلك بين مسرحياته « اللغنية » ومسرحياته « غير اللغنية » ، فثم « انفعال » بين مسرح توفيق الحكيم والجمهور العربي المعاصر ، ولعلنا ان نلعل هذه الظاهرة ؟ واما التعليل الذي يقدمه الأستاذ عبد الصبور فهو أن الحكيم « كان يتخيل جمهورا بباريسيا ، ولعلنا الجمهور الباريسي كتب » - على الأقل - « أهل الكهف » و « شهر زاد » أن لم يكن في كثير غيرها من مسرحياته ؟ ويضيف المؤلف الى هذا التعليل تعليلا آخر ، هو افتقار مسرح الحكيم

الى الحركة ؟ ولأن المؤلف يحمل تقديرا شديدا لتوفيق الحكيم ، قرر أن الحكيم في أدبه المسرحي « يسبق تطورنا الفني بمشرين عاما على الأقل » .

فإذا لم يكن الحكيم موفقا في لغاتنا والتأثير فيها من حيث الادب المسرحي ، حتى ليقول المؤلف في ذلك : « أن الجيل الجديد من كتاب المسرح لا يدنون بكثير لتوفيق الحكيم .. بل قد يكونون أقرب الى التطور الطبيعي لمسرح الرحاضى ويوسف وهبي .. » فإن يقع مجال تأثيره إذن ؟ يجيب المؤلف بأنه يقع في مجال القصة لا في مجال المسرحية ؛ كتاب القصة عندنا - كما يقول الأستاذ عبد الصبور - قد خرجوا من مظف توفيق الحكيم لا من عباءة طه حسين .

وينصرف المؤلف بحديثه في شطر كبير مما كتبه من الحكيم ، الى كتابه « التمادلية » ليستظهر منه موقف الحكيم من الثقافة والحضارة ، وهو المصالحة بين « الوراثات الشرقية والواقع المعاصر من ناحية ، وبين التطلع الى المستوى الحضارى لأوروبا من ناحية أخرى » ؛ ويكاد توفيق الحكيم أن يكون هو الاديب العربي المعاصر الوحيد في هذه الفترة ، الذي استطاع أن يقيم في نفسه هذا التوازن بين الشرق والغرب .. .

وإترك للتساوي ان يطرح من توفيق الحكيم أدبه المسرحي - من حيث هو مؤثر في ادبنا المعاصر - ليحسب كم يكون باقى الطرح .

وأخيرا يتحدث كتابنا عن المائى ، فيعطف عليه طعنا شديدا ، لكنه أوشك ألا يجد عنده الا موقفا سلبيا محضا ، ليس ليه حصيلة ايجابية يبقى بها في التاريخ ، إذ هو متأثر بسفر الجماعة من أسفار التنوارة ، تأثرا لم يدع له شيئا يراه في الحياة الا عنما في عدم ، وفناء وموت ؛ ويمثل الأستاذ عبد الصبور مزاج المائى هذا ، يكون المائى قاهريا : « وإين البلد المعصر هو

نموذج السخرة المريرة ، ولذلك فقد كان المائى - الاديب القاهرى - هو أشد أدبائنا تأثرا بفلسفة عدم والتشاؤم وهو الذى يشتاق أسماء كتبه : حصاد الهشيم ، وقبض الربيع ، وخيوط النكتوت » .

ويجعل المؤلف مظف حديثه من المائى مقتضى على قصة « إبراهيم الكاتب » ويتخذ من شخصية عليها إبراهيم رمزا لمصرنا الثقافت كله ، كما يتخذ من خاتمة القصة دلالة على حقيقة المائى وموقفه ، فهو يسأل نفسه - على لسان بطله - « ما الحسن وما القبح ، وما العز ، وما السرور ، وما الخمر والشعر ، وما الاحساس والمثل ، والخضب والجذب ، والصحة والسقم ، والياس والامل ، والكباء والخسك » ولا يجد بمسده ذلك جوابا الا أن يلجأ الى المقابر ليرى الشعر الحقيقي الوحيد في نظره وهو الموت ، والموت هو العجز عن الحياة ومن حب الحياة .

فبأى شيء سبقت المائى في التاريخ ؟ « سبقت المائى رائد الثقافة ، سلطان السخرية مبتدع القصة النفسية في ادبنا العربى » . أما بفسده ، فلو سألنا : بأى شيء نحن اليوم مدبتون لهؤلاء الاربعة في حياتنا الثقافية ، ثم أردنا الجواب بعميار الأستاذ صلاح عبد الصبور ، قلنا :

إذا كنت دارسا للادب العربى القديم ، فأنت مدبتون لطله حسين ، وإذا كنت شاعرا فلست مدبتا لأحد ، وإذا كنت كاتب قصة فأنت مدبتون لتوفيق الحكيم ، وإذا كنت كاتب مسرحية فلست مدبتا لأحد ، وإذا كنت كاتب مقال ، فلست مدبتا لأحد .

ومصاحب هذه الأسطر حين يزن هذه الحصيلة بالنسبة الى هؤلاء الاطلام الاربعة ، يجد فيها كثيرا من الحيف ؛ ولكن الذى قدم له مجموعة المصحات النافذة واللمسات القوية ، التى أتاح له أن يزن الحصيلة ، حقيق بشكره وتقديره .

ن . ن . م

شاعرة.. [و]...شاعر

قصيت يياض النهار مع شاعرة،
وشاعر، وجدت في ديوانها السكينة،
وفي ديوانه غسبة اليأس، ووجدت
في الديوانين مما صدق الفن الجميل
هي الشاعرة الرائدة نازك الملائكة،
في ديوانها « شجرة القمر » وهو
الشاعر المعتدل الرصين، الباحث
عن موقف وسط يمتد في الميزان،
مبعدة بدوى، في ديوانه « كلمات
غصبي » .

لم يكن الديوانان منى على موعده،
لكنهما تعاقبا طيلة نهار، وهما
لا يعرفان متى وتر واحد نغمة واحدة،
لكنهما تكاملا في نفس تكامل الحلم
واليقظة، تكامل النعاس والصحو،
تكامل اللانحدور مع الشعور، تكامل
الطبيعة مع الإنسان، تكامل الأمل
مع اليأس.. انهما معا يصنعان
حياة في فضاء نازك الملائكة تجسد
الشعر الأول من هذه الأزواج،
وعند ميده بدوى تجد الشطر الثاني،
وعندهما معا تجد - في المقدمتين -
دعوة كأنها النداء، وتسمع صرخة
كأنها التوبة، لكنهما يسيران في هذا
على طريقين متضادين، وأن تقابلا
معا عند المنتصف في لقد ألقائنا أن
تنسب إلى الجديد ونسب قديمها،
والفقه أن ينسب إلى القديم ونسب
جديده، لم انلقا على الجمع بين
قديم وجديد فنازك الملائكة. تكثر من
الأوزان الشعرية، مؤكدة لقارئها
أنها لم تدع يوما إلى الاقتصاد على
الشعر الحر، « وسبب هذا أنني
أولا أحب الشعر العربي ولا أطيق
أن يشعد عصرنا من أوزانه العديدة
الجميلة.. وأناى لمى يأتين من أن
تبار الشعر الحر سيتوقف في يوم
غير بعيد، وسرجع الشعراء إلى

الأوزان الشعرية، بعد أن خاضوا
في الخروج عليها والاستهانة بها،
وكيس معنى هذا أن الشعر الحر
سيموت، وأناى سيبقى قائما،
يستعمله الشعار لبعض أغراضه
ومقاصده، دون أن يتعصب له ويتروك
الأوزان العربية الجميلة » .

للك نازك الملائكة فيما يتشبه
التوبة، وأما شبه التوبة عند ميده
بدوى، فتراه في الاتجاه العكسي،
نراه في تأكيد شعراء التفعيلة أنه
واحد منهم، بل أنه كان أولهم،
لم يبرد أمامهم فعلته التي فعلها حين
لم يكتب بالتفعيلة في بعض دواوينه
قائلا: « ليس لهسلنا من سبب
الا لاني كنت مثقولا في هذه الفترة
بداخل تجارب على « الشكسل
المتجسد » .. ولقد ألحت على
التفعيلة المنسقة إلى جانب التفعيلة
الحرّة » « وعلى كل فانا حين أعود
إلى هذا الشكل لا يعنى أنني أرفض
الأوزان الصورية السفينة، ولكن
يعنى أنني « أتجول » بينها ما دام كل
هذا يخدم العمل الذي أقوم به » .

الشاعرة والشاعر كلاهما
- إذن - يدعو إلى تقديم العمل
الفنى وطبيعته، على التعصب
الاعمى لشكل دون شكل، فلكل عمل
فنى ما يناسبه، وزنا بالشطر
أو وزنا بالتفعيلة .

أما بعد، فلنلق مع الشاعرة
لحظة في إحدى قصائدها، ولنكن
قصيدة « الغنية للقمر »، وحسبنا
منها أن نسردها صور سردا، ليدلوك
القارئ طعم الينبوع من قطرات
متناثرات: فالقمر.. كأس حليب
مثلج، جدول سائل من الصدف،
عشق إيبى يسيل على حدود
الليل، عرق عطر يقطر شهدا في حد
أرج ينس فراق الأعشاب والسف،
فصة لينة في دورق للفساد، فلة
سوسنية في مطبا للجبال، حزمة من
زئبق انصرفت في السماء في شفاء من
ضياء دلت تسمح وجه المرائش في
بركة عطر ونفوسمة في سلة فل في
الافق في زورق العاشقين يعملهم عبر
بحار الأحلام والكسل، في يحمل
العاشقين على جناح مريش في منبع
يسكب النعاس على المقل التي أرقتها
الأسواق في ساق يسقى الأعين
بالرؤى في كوب ملؤه نوم مخدر نمل،
أصبح يلعب الجسراح فياسوها في
جزيرة معلقة في الدجى، طافية فوق
جدول حيق، فجيرة الكون، مهد
حرب وكنز بلور في هو غازل أحلامنا في
يرضعنا ضياله الصذب، يطعم
الياسمين في الروضة في ناسج الشعر
في عالم انكلمت مرأياه .

هذه صور في قصيدة واحدة،
فكم منها يكون في إبهاء الديوان ؟

في ديوان من الشعر ؟ لكن انى لهذا
الديوان ان يكتب ؟ لا ، لا ، لا ، انه
لا أمل للحيث في التلافة ولا للشاعر
في نطق ؟ فقد حاصره اليوم حصارا
الظم له ضياء اللجر ، وتهددته
الفرقان الجوى تنهشه بمناقرها ،
فبات هو مهيض الجناحين ، متم
السراج « فانا لن أطيع حتى في قلب
الابرة ، لأعيش به من ضيق العالم ،

ودنياء لا تمتد الى أبعد من انظاره
وانه في مجبسه هذا الكطبق الجدران ،
ليفوس في خفاء التسميان ، لأن مشبا
اسود ينمو في أجسواد نفسه ،
وما ينلك ينمو وينمو ، حتى تغرز
عيدانه وأوراقه ، فتلف تلك النفس
لغا بحيث تختلى الى الأبد في فأي
أمل لذات العينين السراوين التي
صحبته في رحلة العمر خمس سنين ،

كذلك فلنتقف مع الشاعر عبده
بدوى في احسدى قصائده ، لنحس
معه الضسبيق والياس ، ولتكن هي
قصيدة « الثقب » : فالشاعر يتمنى
لو لقي ثقباً من ابرة ، يتمنى لو مكث
حيناً في هذا الثقب ، ذلك ان دنياء
قد ضالت على صدره حتى تصعد
التنفس في ضالقت رحابها حتى سد
امامه الطريق ، يحرك قدميه ولكن



ن . الملائكة



ع . بدوى

فالعالم قد شدد الأبواب ، خط
الأفلال عليها ، استتوق من كل
الشرفات ، ومضى من غير النظرة في
وجهي ، من غير الثقب » .

انها لشاعرة ، وانه لشاعر
طالعت ديوانيهما نههار الأسس ،
فشت حياتنا ، بل شئت حياة
نفسى بوجهيهما من نور وظلمة ، من
أمل وأيس ، وكلا الوجهين صادق
وجميل .

صحية تمثلت في طفل أخضر ، اى
أمل لها ، أو لطفله وطفلا ، اذا
ما نادت أو نادى ، في أن يجيب منه
الزوج والوالد ؟ ايجيب التنداء على
أوراقه ؟ لكن أوراقه صماء ! ايلق
الرجاء على الدماء بوجهه الى السماء
لعلها تستجيب ؟ لكن المثلثة القائمة
بجوار شرفته قد تاكلت حتى
لا تصلح لتوجيه الدماء ! ايبت نفسه

لا يسر في يتمنى الشاعر ان يتقدم
بخطوه ، بل يتمنى أن يجسد مكانا
لخطوه فيتأخر اذا هز عليه السر
الى امام في انه يريد لتسميه ان
يخطوا خطوة لطفه مستطع ان
يتجاوز بها هذه الدنيا ، لا ليعلو
- فذلك وراء الأمل - بل ليهوى في
جب ليس له قاع في ولكن وا أسفاه ،
فحياته جيسة مومسج قدميه ،

يتميز الصور النمساوي أوسكار
كوكوشكا أحمد كبار الفنانين
التعبيريين المعاصرين ، ومن أشهر
مصورى « البورتية » والمناظر
الطبيعية فضلا عن اهتماماته الأدبية،
فقد كتب للمسرح عملين عام ١٩٠٨
الأول بعنوان « أبو الهول والرجل
القص » والثاني بعنوان « القاتل
أمل النساء » كما كتب الشعر ومنه
قصيدة طويلة عام ١٩١٠ بعنوان
« الحائون » زيناها بتسعة رسوم
محفورة وله مجموعة قصصية مترجمة
الى الفرنسية بعنوان « خيالات
الماضي » .

خروج على التقاليد

ولد كوكوشكا في أول مارس
عام ١٨٨٦ ودرس التصوير في فينا
بين عامي ١٩٠٤ و ١٩٠٨ وبسببه
ما لصق بسمته من خروج على
التقاليد الرمية في فن التصوير
بالتسا المحافظة لم يمكنه أن يلتحق
الا بأعمال لم يكن أجره منها يسد
رغته . وفي عام ١٩١٠ رحل الى
برلين حيث كان قد انصرف اليها
أغلب أنصار المدرسة التحررية
الألمانية . وفي عام ١٩١٥ أصيب
بصدره ورأسه إصابة بالغة في
الحرب . وفي عام ١٩١٩ عين استاذا
للرسم في كلية درسدن ، لكنه ما لبث
أن استقال عام ١٩٢٤ ليقوم برحلة
طويلة طاف فيها أوروبا والشرق
الأوسط وشمال أفريقيا . وفي عام
١٩٣١ عاد للإقامة في فينا . على أنه
تعرض للسخط الشديد من جانب هتلر
الذي صادر الكثير من لوحاته وعرضها
في معرض « الفن المتحل » في ميونيخ .
فرحس كوكوشكا الى براغ في
تشيكوسلوفاكيا . ثم اضطر عام
١٩٣٥ الى الفرار الى لندن هربا
من تعقب النازية له . وقد وجد
نفسه في لندن بلا مال ولا معين
واضطر أن يقضى حياة قاسية وسط
أناس لا يفرقون عن فنه شيئا ولكنه
ما لبث أن اكتب على العمل بداد
وحماسة من جديد وصور بعض
البورتريهات والمناظر والموضوعات

أوسكار
كوكوشكا

فنان
التعبيرية
الجديدة

دكتور فليم عطيه

الفن الحديث

السياسية المستوحاة من وثائق الحرب . واستقر به المقام عقب الحرب العالمية الثانية بسويسرا حيث درس التصوير في سالزبورج . ثم استقر به المقام في جنيف .

وقد صدرت أول دراسة عن كوكوشكا عام ١٩١٨ بقلم النائد بول وستيم وثلتها دراسة أخرى بالألمانية لجسورج بيرمان عام ١٩٢٩ ثم أخرى بالإيطالية لميخائيل أنجلو ماسوتا عام ١٩٤٢ ثم أخرى

بالإنجليزية لأديث هولمان عام ١٩٤٧ وثلتها أخرى لهانز ماريا وينجتر عام ١٩٥٧ .

ولقد أقيمت معارض لكوكوشكا في أغلب البلدان الأوروبية كان آخرها المعرض الشامل الذي أقيم في زيوريخ عام ١٩٦٦ ولقد طبقت شهرة كوكوشكا الآن على الأخص عندما خصص له بيتالي فينسيا الأول بعد الحرب عام ١٩٤٨ قاعة كاملة لأعماله . ويقول أوسكار كوكوشكا أنه

يحاول أن يعلم طلبته على الدوام كيف يصرون ، كتكر من المستقلين بالتصوير الآن ما عادوا يكلفون أنفسهم مشقة استخدام آلياتهم في النظر إلى العالم الخارجى ، كما لو كان نقل أى مشهد من مشاهد الواقع خبطة فنية كبيرة . لذلك فان كوكوشكا يدرّب طلبته على أن يدققوا النظر ويوسموا ما يقع عليه نظرهم . وليس معنى ذلك أنه يلقتهم أسلوبا أكاديميا ، بل على العكس فهو يرى أن الفن الأكاديمي اليوم



« فنون رائدات » بورتريه من المدرسة التعبيرية الجديدة ١٩٤٧

هو بدوره رفض الواقع وهروب
من عالم الأشياء . فبدلاً من أن
يرسم الفنان الأكاديمي ما يراه فعلاً
يقلد عادة أعمال الفن السابقة
ولا يقدم لنا الا ترديدات دالة للوجود
كما اختبرته أجيال ماضية من
المصورين .

التصوير فن بصري

إن التصوير يظل فناً بصرياً في
المقام الأول ، والمصور الذي يرفض
أن يشاهد وأن يلاحظ لا يقدم لنا
في النهاية إلا فناً فكرياً . ولقد قال
الشاعر جوته عن التصوير أنه تعبير
صالح من الرابطة بين الإنسان
والعالم المرئي .

لكن هذا لا يعني أن كوكوشكا
يستبعد من مجال مؤشرات الفن
كل العوالم المتخيلة كمواقف الأحلام
والرؤى . . . إن من الأحلام والتخيلات
والأساطير ما يكون بالنسبة للفنان
موتلياً كالعالم القوسسوفي تماماً .
وحل هذه الأحلام والرؤى إنما يفرس
وجودها أحياناً بشكل لا تكلف منه
على أن الشرط اللازم حتى تصلح
الرؤيا أو الحلم موضوعاً جاداً للفن
هو أن يراها الفنان رؤية حقيقية ،
وأن ينصرها جيداً ، وأن يراها
ويلاحظها بكل دقة ، وبكل ما للتجربة
الواقعية من رد فعل عاطفي .



« البورتريه » التصويري الجديد

لكن هل يعني ذلك أن كوكوشكا
لا يوافق على التجربة في الفن ،
ولا يرفض بالخاص من تجريدات مثل
تجريدات بيت موندريان التي لا تأبه
بالرابطة بين العين والعالم
الخارجي ؟ لقد كان موندريان - في
نظر كوكوشكا - مهتدساً لعالم مفقود
بالنسبة للإنسان أكثر منه مصوراً
كبيراً ؛ لقد كان موندريان مفقود
الاهتمام بإنسانية واحدة من نواحي الفن ،
هي مشكلة النسب ، ويبدو الوجود
الدائم الذي يقدمه لنا مؤسفاً وغير
مثير للاهتمام . إن حدة انكسار
كوكوشكا وانشغاله بالعالم المنظور
لا تجعله يرضخ قط في الهرب منه .
وهو كفنان لا يسعى إلى أي قرار

من الحاضر ، من عالم « هنا والآن »
انه مختلص للحياة كما يتلقاها
الإنسان يعيشه ويساير حواسه ،
لكن يبدو أن الإنسانية قد اخلت
تفقد اكترها بما توغصا الزمنى
والكائن . ويبنى هذا أن كوكوشكا
يدعو في أعماله الى الولاء لمدلول من
الفن وعلاقته بالواقع أكثر تقليدية
والتراما .

لكن هل يفيد ذلك أن كوكوشكا
لا يوافق على إنتاج مصور مثل بول كلي؟
بسبب كوكوشكا على ذلك قلنا انه
ليس مستعدا للحكم بادانة بول كلي
الذى يعتبره صاحب بصيرة فنية
صادقة ، على انه ليس رافضا على
النوام من مادة عمله . إذ انه كثيرا
ما يشعر انه أقرب الى الرسوم غير
النهائية ، بل ولا تلو كثيرا في بعض
الأحيان من رسوم الفؤاة ، كما
لو كان بول كلي قد أتى على نفسه ان
يقتصر على الوتوف عند حد الخطوط
والألوان السريعة الشفردة ،
أما التلمة الحقيقية التى توفرها
لنا أعمال بول كلي في نظير كوكوشكا
فهي التلمة التى نحس بها عندما نقرأ

ما في المذكرات الخاصة لكاتب موهوب
من خواطر ومشاعر عابرة لم يقصد
 طرحها على الجمهور . أن فن كلي فن
مفرط في الذاتية ولا يدلنا على طبيعة
الإن أو طبيعة الطبيعة بقدر ما يدلنا
عن كيف يعمل عقل ذلك الفنان .

على أن من الطريف أن كثيرا من
النقاد وصفوا فن كوكوشكا بدوره
بانه فن موغل في الذاتية ، مما يدعو
أنه أن نمنح بين الذاتية في نفسه
الذاتية في فن بول كلي . أن
الذاتية في فن كوكوشكا تجد حدها
الطبيعى في التعبير من الطبائعات
الذاتية سواء اكثرت هذه الانطباعات
رد فعل للعالم الخارجى أم لعالم
الأحلام والرؤى . أما بول كلي فعلى
المعنى من ذلك يبدو أكثر انفصلا
وبعدا عن الواقع ، سواء اكان واقع
خارجيا أم واقعا داخليا . انه قد
الحق يلعب بأحلامه ورؤاه ، ويبدو

انه يتلصحا ابتداءا لتلام مزاجه
وعاطفته .

هذا ما يراه أوسكار كوكوشكا
في فن معاصره السويسرى
بول كلي . على أن بعض الفنانين
المتطرفين من ذوى الانطباعات
الحديثة يلعبون حتى الى أبعد
مما ذهب اليه بول كلي . انهم
يبدون رافضين بمزاجهم وفرواقهم
دون الاكتراث بالعالم الرئى قط .
بل ولا يحاولون أن يرسوا عالمهم
الدائى في اشكال مستعدة من العالم
الرئى . ولهذا فان بول كلي بالقرابة
الى هؤلاء الصوريين ما زال يواجه
نظراته في كثير من أعماله بأشكال
يمكنهم أن يثبتوها ويفهموها .
وعند هذا الحد يظل فنه لغة تشاغم
وإتصال ، بينما يصبح فن بعض
أولئك الشبان المتطرفين غير مفه
يشعر سوى حساسيتهم الذاتية
المفرطة ، ولا يقول لنا أعمالهم شيئا
من العالم الداخلى أو الخارجى
الذى يصور فيه ، ويكون التشاغم
أشبه بميزان الحرارة الذى يثبتنا
من الحمى المتملة في جوف المريض .

أزمة الفن التجريدى

ولكن هل معنى ذلك أن أوسكار
كوكوشكا يدين كل فن مجرد أو غير
موضوعى ؟ كلا ، لأن كل شيء نراه
يمكن أن يخفى الى نوع من التجريد ،
الا أن الفن التجريدى في يومنا هذا
ليس غالبا سوى فن نساعة تدلن
رأسها في الرمال رافضة أن ترى
الوجود على ما هو عليه ، وفى نفس
الوقت تدعى وجود عالم ذاتى غير
مألوف غنى منوع يستأهل الاهتمام
به ، هو عالم الفنان . على أن
الطلب هؤلاء الفنانين التجريديين في
أيامنا هذه ليسوا سوى أتاس جد
عاجزين لا يكشون لنا في أعمالهم
الا عن الفكر المندفع والهزل الشديد
في أفكارهم وأحاسيسهم وعواطفهم .
ويقول كوكوشكا انه يصدم عندما
يزور بعض معارض هؤلاء المصوريين
بتفاهة النتائج التى يسلمون اليها ،

وسلادة تبسيطاتهم المفرطة ،
وفسحالة أفكارهم المادية . وإذا كنا
في عصر الآلة حقا فاننا كلفانين يجب
أن نتحرز من تقليد الآلة ، وأن نملق
انظارتنا بالإنسان أو بمن هو أعلى من
الإنسان . ما زال كوكوشكا يؤمل
في أن ترتفع الروح الأوروبية بعد
هذه الحقبة من الأحلام الممتدة الى
مستوى إنتاج فنى أكثر النسائية
وأعلى مستوى مما يمكن لمقسل
الكثرونى أن يتصوره . ويعبادة
أخرى ، على الفنان أن يسعى الى أن
يبحث في كل من لوحاته شيئا فريدا من
وجهة النظر الإنسانية ، مثل لوحة
سورده « يوم أحد في الجزيرة » التى
تحول منظرا من المناظر الباريسية في
يوم من أيام الاتحاد الى رؤيا مغلقة
بنورانية علوية التقطتها عين الفنان
المرحفة رغم كل النظريات المادية
والعلمية التى اجتاحت معاصره ، بل
أن على الفنان أن يتعاضد حتى أن
تعميه رتابة أسلوبه من أن يلتقط
النضارة والحياة في وجود لا آلية
فيه .

وربما كان أوسكار كوكوشكا يقصد
بهذا ذلك النوع من التكرار الآلى
الذى نجده عند فنان مثل فونان
ليجيه . فكثير من أعماله تبدو
كما لو كانت نتاج عقل الكثرونى
أحد بحيث يصور منظرا واحدا في
سلسلة من الطبقات تختلف كل
طبقة من الأخرى اختلافا جديا طفيفا .
والواقع أن الأجدد بالفنان لا يتألف
الآلة بل يجب أن يسمو عليها ،
وبذلك فحسب يمكنه أن يخلفك
هويته الفردية . ولا يفتك كوكوشكا
أمرنا هذا بقدر الضمائمات
الكافية لحرية الفنان ، ويستطرد
قائلا : أننا ، نعيش عصر الأذريين
فيما يمكن أن يسمى عصر الأذريين
الى أدنى مستوى مشترك . فالغلب
التماس يبحثون الآن عن التماسية
أكثر مما يبحثون عن العصرية ،
ويفشلون الا يفكروا بمقولهم هم ،
والا يحرصوا بحواسهم هم ، قائمين
بالأفكار والتجارب الوافدة اليهم
المستوعمة لهم . والواقع أن اعتماد

التصوير . ويعنى ذلك أن محاولة الرسم يمكن أن تكون عنصرا أساسيا في تجربة الاستمتاع بمنظر ما تماما كالجهود الذى يبذله من يتسلق جبلا مشيا على قدميه بدلا من المضي نائما في سيارة أوتوبوس تصعد به ذلك الجبل .

إعادة بناء العالم

إن عالم التجربة على ما يتكشف لحواسنا ولعقلنا هو على الدوام

الآن في رحلتهم آلات التصوير ، رغم أنه لم يكن جميع أولئك الذين يرسمون في أجازاتهم ذوى طامح فنية . كل ما هناك أن الرسم كان يعتبر جزءا من متعة الرحلة ، وسيلة في الوقت ذاته للتوسعة من التجربة المرئية . ويشعر كوكوشكا أن كثيرين من السياح الذين يعملون آلات التصوير اليوم أينما ذهبوا ، إنما هم عميان ، أو بعبارة أخرى فإن عيولهم لم تعد تعمل كأعضاء بشرية بل كتوابيع لما يحملونه من آلات

الإنسان على الآلة كبديل للعقل والحواس شيء منتشر في يومنا هذا . فهناك آلة التصوير وشاشة السينما وجهل التلفزيون . ولهذا فقد أجهل أوسكار كوكوشكا أن ينيه طلبته إلى أن يزيلوا من اعتمادهم على عقولهم وحواسهم في إدراك الوجود . ويذكر كوكوشكا أنه عندما كان شابا كانت قللة من الناس تملك إمكانات القيام بالرحلات . ولكن نسبة أولئك الذين كانوا يصطحبون معهم كراسات الرسم كانت توازي نسبة من يحملون



الفنان كوكوشكا مع إحدى لوحاته

مشوش ومضطرب ياديه ذى بدء .
وعلى كل منا أن يسعى الى التوفيق
توليفاً مفهوماً بين العديد من الوقائع
او الانطباعات او الاحاسيس
المتضاربة ، اهنى بكيفية ممكن الفرد
من ان يواجه العالم دون ان يفرقه
طوفان الظواهر الطبيعية . ان
الوجود لابد ان يعاد تشييده كل ساعة
بواسطة كل منا ان لم يكن كل لحظة .
ومن مهمة الفنان ان يرتب لوفى
العالم المرئى فى انماط ورسوم يمكن
ان يستنبط منها بعض المائى .

وما من شك فى أن كل فنان تجلده
بعض الظواهر أكثر مما تجلده غيرها .
ومن ثم يوحى ببعض المسائل
والاحاسيس المختلفة مما يوحى به
فن الآخرين .

ولقد افصحت مناظر المدن التى
صورها أوسكار كوكوشكا ، وعلى
الأخص ، المدن الواقعة على سفلى
نهره ، وتربط بين شطريها جسور -
افصحت عن الشغفية الذاتية التى
التقطها من ثأيا التفاصيل المعمارية

والظواهر الجغرافية لكل مدينة .
ومثل لوحة الجريكو « منظر توليدو »
فان كلا من مناظر كوكوشكا عن برلغ
والبنديقية ودرسدن ولندن وهامبورج
وباريس ، هى نتاج نفس موقف عن
شخصية كل مدينة ، وهى تعرفها لنا
كمجمل لماضيها الكامن وراء حاضرها .
ويعود كوكوشكا مناظره الطبيعية
عادة من قمة عالية ، ومن زاوية
تسمح بالرحابة والامتداد .

كما تلمح فى لوحات كوكوشكا من



« لينز » منظر طبيعى برشوة تعبيرية - 1900

الأشخاص مقدرة معاملة على أن يجسد
في تعبيرات الوجه وقسماته جماع
حياة الشخص المصور بكل أفراسها
وأفراحها وبكل آمالها ومخاوفها .

ويقرب كوكوشكا في هذا المقام
من رميرانت الذي كان مثله صاحب
ملكة ممتازة في الكشف عن خفايا
النفس البشرية للشخص المائل أمامه ،
على عكس أغلب مصوري الأشخاص ،
حتى المشاهير منهم ، مثل فرانتز هالز
وفيلاسكويل وريثولف ، فهم
يميلون إلى تصوير نماذجهم على
ما هم عليه دون أدنى محاولة لتحطيم
ذلك الستار الثلجي الذي يلف
مظهرهم الخارجي .

ولعل كوكوشكا هو أبلغ دليل
على أن من الخطأ أن نعتقد أن
« فن البورتريه » أو « فن رسم
الوجوه » قد ترك كله اليوم للمصور
النزولي ، إلا أنه من الثمر أن
نقد مقارنة سريفة بين « بورتريهات »
مصور تقليدي مجيد هو الإسباني
ديوجيلاسكويل (١٥٩٩ - ١٦٦٠)
وبورتريهات كوكوشكا . لقد كرس
كوكوشكا جزءاً كبيراً من نشاطه
للپورتريه ، على أنه يقودنا في إزحاته
إلى أكثر زوايا القلب الإنساني
الضربا والقسا . ومن المصوريين
القدامى نجد صوا له فرانسيسكو
چسويا (١٧٤٦ - ١٨٢٨) الذي
يتسلل بدوره إلى الأعماق ، ويبتك
الحجب ، ويمد إلى تربة النفوس
بكل جسارة وقوة . أما فيلاسكويل
فقد كان مصورا موضوعيا يرسم
الشخص كما يراه ، أي على الوضع
الذي يريده الشخص نفسه ،
ولا يتطرق إلى رسم ما لا يريده
الشخص أن يكشف عنه . ولذلك

بورتريه « كارل مول »



كان التفاهم بين فيلاسكوز ونموذج
ممكنا ، والد متصل .

رفض الاتجاه التكبيبي

ولقد سمي كوكوشكا الى
اكتشاف حقيقة الانسان في الملائة
بين تكوينه الداخلى ومظهره
الخارجى . وهو يرى ان عالم المصور
ليس على الدوام عالما مرئيا .
ويحتاج الى قوة حدس خاصة حتى
يلجح الحجاب عن ذلك العالم غير
المرى ، عالم النفس الداخلى .

ويتنهد كوكوشكا كثيرا عن معاصريه
« التكبيبيين » الذين يعتبر تأثيرهم
على تطور الفن الحديث امرا غير
ممكن . ولا يراقبهم كوكوشكا على
طريقتهم في تفتيت الشكل المرى ،
لم اعادة تركيبه بشكل آخر ،
ولا يجد لاصحابهم الشكلية او
الصياغية مبررا مقبولا . بل انه لس
في الانتاج التكبيبي - وقد شاركه في
ذلك المصوران الوحشيان **موريس
فلاينيك** و**اندريه دين** - آلية الاداء،
وبرودة الملمس ، واصابع القاتل الذى
يخفق . كما لم يحب كوكوشكا واد
التكبيبيين اللون ، على الاخص في
مرحلة « **التكبيبية التحليلية** » ولقد
استهدف كوكوشكا . بخلافهم على
الدوام الى اذكاء اللون ، واطلاق
اللمعان للشكل ، حتى تتداخل في
النهاية الالوان والخطوط . فتنتزع
اللوحه في النهاية بشئ الاحاسيس
والانفعالات التى ضل تحت الاشكال
وتضطرب بمسا الالوان . ف**كوكوشكا**
مصور تعبيري بمعنى الكلمة .

واذا كانت « التكبيبية » - وعلى
الاخص **غندبيكاسو** - قد سمت الى

تصوير الشكل - الوجه الانسانى
مثلا - في اكثر من وضغ ، فقد
توصل كوكوشكا بدوره الى أسلوب
يحقق هذا الهدف ايضا . على ان
نهج كوكوشكا يبنو اكثر منطقية لانه
يربط ذلك بوظيفة الحركة بينما
الامر عند بيكاسو ورفاقه التكبيبيين
لم يد ان يكون محاولات للتشديد .

اما الانطباعيون الفرنسيون فقد
نموا في بيئة حسية على الاخص
فاكتشفوا امكانات الضوء وتنوع
النظر الطبيعي بما لتغير الجو ،

على ان فنه يضع لقاعدة الزمام
حدود المرئيات كما تتجلى اصنام
عيونهم . اما كوكوشكا فقد سعى
الى اجتياز الحدود الرئية سميا
وراء اسباب الظواهر ، مستخلصا
ومن اجل ذلك نراه يعمد الى كثرة
من ذلك روابط السبب والعلل .
الروابط الظاهرية ليهندى الى
الروابط الخفية . ولهذا فبدلا من
ان يقتنع بأبعاد المنظور الثابتة يجعل
الرؤيا الفنية رهينة بحركة الحدس
ولئلا ما يتمثل في الامتاق . وهو
ما يمكن ان ينقل المصور الى خارج
عالم التصوير ، ولكن كوكوشكا
لا يريد في اطار اللوحة الا ان يبقى
مصورا ، ولهذا فهو لا يجد للتعبير
من حالة الانفعال النفسى الا المنفذ
في الالوان . ويمتد كثيرا في بشاء
لوحاته على التضاد الدرامى بينها .

نحو تعبيرية جديدة

ويرتبط ذلك على الاخص بموقف
كوكوشكا كمصور تعبيري . ان الوجود
كله في التعبيرية امتداد لروح الفنان
ونفسيته . والفنان مركز للكون ،
والكون كله تابع منه . التعبيرية اذن

ليست موضوعية بل ذاتية على
خلاف « الانطباعية » التى هي
موضوعية قبل كل شئ ، هنسدا
يكون الفنان حزينا او يالسا فالوجود
كله قائم الالوان ، حتى لو كانت
الشمس ساطعة . ولهذا تزداد
التعبيرية ظهورا في اوقات الازمات
الاجتماعية او القلق الروحى . وقد
وجدت التعبيرية لذلك ارضا خصبة
للنماء والازدهار في عصرنا المضطرب

هذا هو لب التعبيرية ، وقد
يكون هذا مصدر شعفها ، ولكنه
ايضا مصدر قولها وجعلها ، بل
وروعتها . استمع الى ما يقوله في
هذا المقام فينستنتج فان جوج في احد
خطاباته الى اخيه **ليو** بدلا من ان
احاول ان انسج بالصبغ ما هو امام
عينى ، فاني استخدم اللون استخداما
جائرا حتى اصبر عن نفس بلقوة
اكير .

ولا يبدأ استيعاب الفنان للوجود
في ظل التعبيرية من اللحظة التى يغط
فيها خطوط لوحته او يضع عليها
لمات فرشائه ، بل انه يكون قد
استوعب الوجود واهس به من قبل
ومكدا فان الصورة الفنية عند
المصور التعبيري ليست نقلا للواقع
الخارجى بقدر ما هي الفراغ لما في
اعصاب الفنان من شحنة عاطفية
متولدة من انصهار الوجود في مشيخته
ثم افراشه على اللوحة كما لو كان
قطعة من ذاته لا جزءا من الواقع
الموضوعى المحيط به . وعلى ذلك
اذا فورن الفن التعبيري بالفن
الانطباعى كان الفن التعبيري اقرب
الى الخيال والمثابسة من الفن



« الطريق » في لوحات كوكوشكا

في الاحتجاج ، انه شيء (مقرر) .
هذا ما قاله أحد أصدقاء « هوبرت
ريد » له على اثر مشاهدته لأحد
معارض الفنان التعبيري « روهه »
ولكن الأمر ليس مقسراً في الواقع
الا اذا اعتقدت انه ليس لمة أسلوب
فنى جدير بالاعتبار غير الكلاسيكية

فان هذا الثمن يكون عادة مسخ
الظاهر والمبالغة فيه الى حد
الاقتراب من القبح المضحك أو المفجع .
والكاريكاتور فرع من « التعبيرية »
لا يجد الناس صعوبة في تقبله ، ولكن
منذما ينتقل الكاريكاتير الى مجال
التصوير الزيتي فان الناس تبدأ

الانطباعى . الا لنا يجب أن نقول ان
في ذلك النمط من الفن الذى يسمى
بالتعبيرية يكون شكل التعبير أكثر
قرباً من مصدر الإحساس .

واذا كانت « التعبيرية » تسمى
بالافصاح عن مواقف الفنان بأى ثمن ،

المتصفة بالكبت والتمزق ، أما إذا اعتقدت أن من المفيد أن تطلق العنان لمواظفك من وقت لآخر ، فذلك مستثمر بالامتنان للتعبيرية التي هي بمثابة صمام الأمان .

وكرد فعل للانطباعية والانجلاء المزموس لدى سيزان وسوراه ، ذلك الانجلاء الذي تابعته التكميلية ، فإن الحركة التعبيرية رأت النور في عام ١٨٨٥ ، ولقد كان فينست فان جوج (١٨٥٣ - ١٨٩٠) بعبائته الأسطورية ولوحاته الرائعة مؤسس التعبيرية الحديثة وبطلها الحق . وقد جاهد فان جوج ليبرر من الحب الذي يربط بين حبيبين بأن يزوج لوتين يكملان بعضهما بعضا . ووضع درجة لونية وفاسدة على خلفية قائمة ليبرر من فكرة ، واستخدم توهج الشمس القسارية ليبرر عن رغبة عاطفية . « اللون - على حد قوله - مبرر في حد ذاته ولا يمكننا أن نقضى النظر في ذلك . بل لابد من أن نستفيد منه ونستخدمه . » فان ما هو جميل هو حقيقى أيضا . وقد انخل التعبيريون اللاحقون من ميارة فان جوج هذه لبراسا لهم . وكان لها نفوذ أكثر بقاء من استجابة جوجان الى نداء « الفيزيولوجيا والفن البدائى » .

حركة جماعة الجسر

وقد كان لجيمس انسور (١٨٦٠ - ١٩٤٩) - الذى اعتبره المسيراليون بدورهم واحدا من أسلافه الكبار - فضل كبير في تحرير التصوير الحديث من ثير النقل الحرفى من الطبيعة وتمهيد الطريق أمام العاطفة والخيال . الا أن الفضل الحقيقى في انطلاق التعبيرية الحديثة

يرجع الى الترويجى اندلارموثش (١٨٦٣ - ١٩٤٤) الذى أصبح فيه بحق نقطة تجمع الفنانين الألمان الذين نمو التعبيرية كحركة ناعضة .

وفي عام ١٩٠٥ عندما كانت الوحشية تظفر خطراتها الأولى في باريس ، وجه ثلاثة من المصورين الشبان في دريسدن جهودهم وألقوا جماعة « الجسر » التى لقيت الاعتراف فيما بعد كأول جماعة تعبيرة في ألمانيا . وهؤلاء المصورون الشبان الثلاثة هم أونسستود فيج كيرشمر (١٨٨٠ - ١٩٢٨) وأريك هيكيل (١٨٨٢) وكارل شمسميت روكولوف (١٨٨٤) وقد انضم إليهم فيما بعد ماكس بيشستاين (١٨٨١) والدمائركى اميل نولك (١٨٦٧ - ١٩٥٦) وكانت شهرة نولك قد ذاعت من قبل كفنان صحنك متعمر . فقد بدأ حياته الفنية في سن الرابع عشرة ، ورفضت أولى لوحاته الكبيرة في معرض ميونيخ عام ١٨٩٦ . وفي عام ١٩١٣ تشتت فصيل جماعة « الجسر » بسبب بعض الخلافات الداخلية وغريوم الحرب العالمية الأولى التى كانت قد بدأت تتجمع في الأفق . وقد كانت « الجسر » منذ البداية حركة تمرد ضد بلادة التصوير الألمانى الكلاسيكى ونقل وعظه .

هؤلاء هم رفاق أوسكار كوكوشكا ومعامروه وعندما قدمت في فينا عام ١٩٠٨ أعمال المصور الشاب النمساوى كوكوشكا في أول معرض له وصمت في الحال بأنها إنتاج فنان مفعج متعمر ، بينما تعتبر هذه الأعمال الآن من البشائر الأولى للفن الحديث في ميولها التعبيرية .

ولقد صور كوكوشكا الكثير من لوحات الأشخاص والعلمهم من رجال الأدب والمسرح . ولقد تصفست بألوانها القاتمة مع غلبة الأسود والبني مع لمسمسات من الأزرق والأخضر ، وباهتمامها بالخطوط الداخلية للشخصية .

ولئن كان كوكوشكا قد شاطر أعضاء مدرسة « الجسر » تميرتهم الا أنه لم يعتبر نفسه « احتجاجا اجتماعيا » وهو ما كان شاملا في أعمال مصورى تلك المدرسة . وإنما هفت روحه الناعسة الى إبراز الجوانب الإيجابية في الوجود ، وآمن بأن في أعماق الإنسان جلوة لا تظفره هي إرادة الحياة ، ورغبة معلقة في الحب . ولقد كان البحث الدءوب عن غريزة الحب ونورانيته في الإنسان هو الدمعة الأخلاقية التى بنى عليها كوكوشكا لفنه الفنية .

ويرتبر أوسكار كوكوشكا أن من المهم جدا أن يواجه الفنان ما يصوره ، بقسند كبير من الفضول وحب الاستطلاع . ومما كان الوجه الذى أمامه قبيحا فبماكانه مع شيء من التأمل والتفعل أن يكشف كثيرا من دلائل الجمال . ولعل مجموعة لوحات المصور جيريكو - من تولد مستشغى الأمراض العقلية هي مثال حي لهذا النوع من الفهم الذى يمكن أن يعول شيئا قظيما أو مرمبا الى شيء جميل . على أن مثل هذه المهمة تحتاج الى طاقة كبيرة من العطف والتواضع والحكمة . وهذه هي الفضائل التى يجب أن يتحل بها الفنان الذى يحاول أن يكشف مكتونات الجمال في عالم يعمه التفتيط والفوضى .

نعم عطفية

الفن الشعبي وقضية المعاصرة



التغير ، هذا المجتمع الانساني الذي يفرض بامكاناته العلمية والتكنولوجية الهائلة تقاليد جديدة تنعكس وبشكل سريع على حياتنا .

ومجتمعنا المصري وفي الخمس عشرة سنة الماضية تغيرت مفاهيم كثيرة في مجتمعنا ، وخرجت منه فلسفة جديدة حددت معالم جديدة للشخصية العربية في ظل المجتمع الانساني - مجتمع القرن العشرين - يقضي على تخلف وتقاليده الماضي ، والاستغلال ... يقضي على الافكار الانطاكية القديمة - وينقل هذا

التقاليد الى مجموعة من الماديات ، بورادة لا حياة فيها ، تفر مع الزمن .

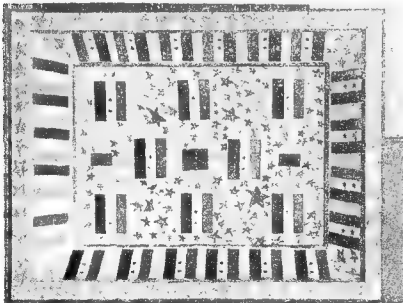
وحتي يغير المجتمع من نفسه ، وحين تدب فيه الحياة الحضارية مرة اخرى تتبع فلسفة جديدة يتبعها تقاليد مغايرة ودافئة . يزدهر معها الفن والفكر والأدب وكل نواحي المعارف الانسانية والحياة . كلها اشارات لنمو طبيعي للمجتمعات والحضارات .

ومع مجتمع القرن العشرين ، هذا المعرف المستقر ، السريع

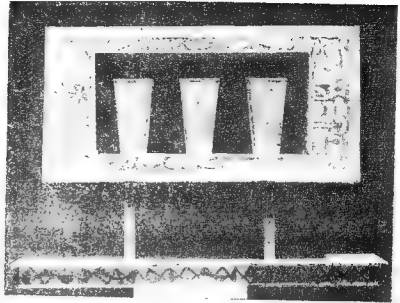
« ان التقاليد شيء جميل ولكن لا بد لنا ان نخلق بانفسنا تقاليد » فرانتس مارك .

الفن هو الوجه الحضاري للمجتمع ، فهو اهم ما يوجه عنايتنا وبحسنا وتقديرنا . لما خلفته الحضارة المصرية القديمة من قيم فنية واشكال انما تعبر عن وجهة نظر ٣٥٠٠ عام مضت - فقد عبرت عن طبائع وحضارة العصر - واهتمامات العلماء والفلاسفة ... هكذا كان الفن اليوناني والروماني والقرطبي والاسلامى ، وجميع الحضارات الانسانية المتعاقبة . وليس معنى هذا ان الفن هو ترجمة أو وسيلة ايضاح حضارية - ولكن التمثال والصورة والقطعة الخزفية والعمارة اشياء لها استقلالها داخل مجتمعها ووجدتها الحضارية .

ولكل جيل من الاجيال تقاليده النابعة من فلسفته وحضارته ، فان تقاليد هذا تحقق للمجتمع توازنه ، وتعبير عن روح واتجاه رؤاى هذا الجيل - وتختلف التقاليد هنا تبعاً لاختلاف البيئات والظروف والمعتقدات والاداب يلتزم للأعراف المبلغة ، ويعملون على تطبيقها بحسب كل عصر وحسب نابع ، فهي تعيش وتتغير وتتبدل بالحياة ، دافئة مستمرة في حركتها الى ان تفقد روحها ، في الوقت الذي تفقد الحضارة قدامياتها وتحول الى جزء من التاريخ . ولقد تحول هذه



بين شعبية الفن ومعاصرة الحياة



« الحجر التذكاري »
شوه بارز في حياتنا الشعبية

فالتقاليد على اختلاف مستوياتها وأشكالها متطورة غير جامدة ، متحركة تحرك الزمن ، قابلة للتغيير والتجديد المستمر . وإذا اعتبرنا كلمة الفنان « فرائسي مارك » لها أهميتها فهي أيضا موجهة إلى الحياة الأفاضل وحرية الفرد .

ومعرض الفنان رمزي مصطفى جاء مغنيا للآمال في الفن والفنان . وذلك من وجهة نظر التقاليد القديمة . وكان أملا لفن أكثر تدفيعا وحرية ومصرية من سابقه ، للواعين وأصحاب الفكر والقلب المتفتح . ومن الطبيعي أن يتعرض أصحاب الأساليب « المتقدمة » إلى تصادم فكري مع الأساليب المختلفة الجالسة في الفن .. لذلك فإن معرض الفنان هو قضية القرن العشرين ، قضية النسور الاجتماعية المتعاقبة .. قضية النهر المستمر .. قضية الزمن .

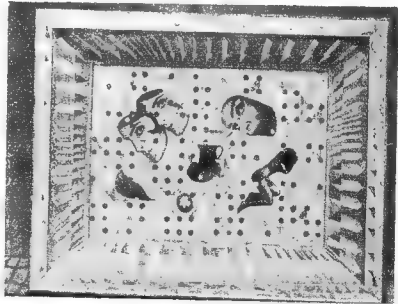
التقاليد عند رمزي مصطفى

إن الفنان رمزي مصطفى حين يسعى لتأكيد ممان جديدة وأشكال مبتكرة .. فهو بذلك يتفق في تفكيره

لما من مجتمع له احترامه دون أن يكون له أسلوبه في الحياة ولفننه وتقاليد - وتكره التابع من طيبة ظروفه ومعه - وهذا ينسحب على الأفراد .. وهنا يكن سر تفوق الحضارات ووحدةها وتوفرها وانفراد شخصيتها وحريتها .

المجتمع الاقطاعي المتخلف الى مجتمع صناعي متحضر .

هذه المقدمة اعتبرها هامة عند حديثي عن معرض الفنان الدكتور رمزي مصطفى - للتصوير الجسم والمسطح والذي اقيم في قاعات المركز الثقافي التشيقي بالقاهرة .



لوحة مستوحاة من التعبير الشعبي
« يا حلاوة »

هذه الرؤية التي جاءت في أمقاب
رؤيته السابقة للفن العربي الإسلامي
بما يحويه من كتابات وأشكال
هندسية ، والتي ظهرت نتائجها في
معارضه السابقة - وقد تمكن فيها
من خلق تآلف بين الشكل الهندسي
والكتابات العربية والعصر .

وإذا كانت الفنون الحديثة قد
وجدت في فنون مختلف الحضارات
مصدرا هاما وعاملا قويا يدعو الى
تمرد الفنان على التقاليد .. فهذا
يعنى بالنسبة للفن أن هنالك
وسائل تعبر مختلفات - وكانت
الفنون القبطية - أهمها .

ومتدما يلجأ الفنان الى مصادر
في أخرى ، فإنه لا يعنى الوصول
بفنه الى نفس المستوى - ولا الوصول
به الى مستوى أعلى كذلك فهو
لا يرغب تطويرة .

بنفس المعنى تمكن الفنان رمزي
مصطفى كشف الجانب الإنساني في
الفن الشعبي ، هذا الجانب المفقود
في عصر كهرتنا - يتمتع فيه على
آلية الحركة - كما أنه وازن بين
بساطة الأشكال الشعبية وبين
معاصرتها - بمعنى أنها تعيش داخل
الاتجاهات الفنية الحديثة - وذلك
بمقارنتها مع فنون « الأوب واليوب » ،

ورغم استفادة الفنان من حركة
« فن الأوب واليوب » ، إلا أنه أصر
على ربط تنظيماته التشكيلية
الهندسية بواقع الرجل الشعبي
واسلوب تفكيره - فأضاف بعض
صور نسائية حارية أو نصف حارية -
ووجوه جبيلة - تفر من الاتجاهات
الهندسية للخطوط - وتعيش جم
بعضها متفائلة - وقد اتخذ منها
موضوعا « وصفا » لحيات شعبية
خاصة .

والى جانب هذه الصور
النسائية - استعان الفنان بعناصر
أخرى اشورية وقبطية وعربية - كما

مع صعوبة العمل الفني في القرن
العشرين .. فهو لا يعيش معزولا
محتزوما .

فنان القرن العشرين شخصية
حرة متمردة .. قوية .. متماسكة ..
فهو لا يثبت مع المجتمع ويعيش فيه
جموده .. بل يخوض من أجله
معركة تؤدي الى تطوره .

والفنان رمزي مصطفى كرملائه
الفنانين في العالم تعمد على الأساليب
الفنية المستوردة .. والتعود هنا
يؤدى وثلاثة وجرة .. لذلك فهو
تعمد صحن يدور داخل متطلبات
الحياة والمجتمع المتغير .

ولد ادى تمرد الفنان الى
اندفاعه متقبلا وباحثا داخل
الحضارات المختلفة القديمة والحديثة
منها بشكل خاص ، وفهم رموزها
والوقوف على أسرارها . كذلك
معايشته للفنون الحديثة ووعيه الكامل
بأساليبها . في الوقت الذي يشعر
ليه بحاجة مجتمعه الى دعم ثقافي ،
وقد تمكنه له مراهقاته وفلسفته
لخلق لنفسه بذلك التقاليد الفنية -
تقاليد العصر .

مصادر الرؤية عند الفنان

أن الفنان رمزي مصطفى كأحد
ابناء الريف قد أحس بعدد بين
الدنية والريف - بين المدينة والإنسان
الشعبي - الأسر الذي أوحى له
التفكير في عزلة الفنان من بيئته .

لقد أراد في معرضه أن يقر
المسائل ، ويلقي الحواجز وأن
يقدم فنه الذي يؤكد من طريقته
العلاقات ويربطها بين التقاليد
والمعادات الشعبية والريف - فخرج
يبحث داخل الموالد والأحياء الشعبية
والريف - فهو عندما خرج ليبحث
من مصدر جديد للرؤية وجد
الأشكال الشعبية - التي بهره
ببساطتها وبألوانها القوية الهجة -
وأشكالها الهندسية - وتنظيمها الواض



البيارق

أخرى من آثار حياتنا الشعبية

عن الجنس البشرى والذي تتمثل فيه كل جوانب الخير والشر ..

الشكل والمضمون عند رمزي مصطفى

ان الفنان الحديث يقع في حيرة عندما يبدأ انتاجه الفني . يواجه الجمهور - هذا الانتاج الذي يواجه الجماهير بشجاعة اكبر واقوى من شجاعة الفنان ذال - رغم انه هو مبدعه - وخاصة اذا كان من النوع غير التقليدي . هذا الشكل وقع فيه الفنان عندما امر على ان يرتبط تشكليه الفني بتسميات ، اعتبر انها لا تصل الى مستوى الفكر المتقدم في المعرض - وهذا في رأي ائصال من القيمة التشكيلية المقدمة - لهذا السبب فاني ارفض التسميات ولا ارفض وجهة النظر المقدمة - فهي محملة بمفاهيم تفرق مستوى هذه التسميات - ولكن فهي مشكلة متكررة عندما يفرج العمل الفني ليقابل الجمهور .

ان المعرض المتقدم للفنان د . رمزي مصطفى قد قسم اعمالا في التصوير لكوحدات مجسمة تعلى فيها الفنان بوضوح كامل الخصائص التقليدية كالبرونز والرخام والحجر .. ولجا الى الأخشاب ولشكل المسطح - اضاف اليها ملونات ويعبى الاشكال البارزة غيرت من ملمس السطح .

لا شك انها حرية فكر يتمتع بها الفنان - والمراع مع التقاليد القديمة في سبيل خلق وتديم تقاليد اخرى جديدة فنية معاصرة تدفع بالحياة وتجدها .

دكتور محمد طه حسين

لجا ايضا الى الخط العربي كمصدر يضيف تشكيلا جديدا للعمل الفني.

وكما كشفت الفنون الحديثة من الماني الكاسنة داخل الفنون الافريقية والاسيوية - والتي خرجت للعالم تؤكد اهميتها الحضارية وحيويتها - فقد أكد فن رمزي مصطفى حيوية الاشكال « الفطرية » المصرية وارتباطها بمجتمع له تجاربه وخبراته وعالمه الخاص .

الفن الشعبي والفنان

والفنان بذلك لم يقع في تقليد الاشكال او نقل العناصر ، والوقوف عند حد الاستمتاع بها لفراة اشكالها ، او ارتباطها بحضارتنا القديمة .

يحدث هذا الاحساس عند بعض فنانينا عندما يبحثون عن مصدر جديد للرؤية - او يتحدثون عن تطوير الفن الشعبي وموضوع الفن الشعبي غريب - والتدخل فيه اقرب وهو فنية منفصلة عند ممالجتها .

وعندما لجا الفنان الى مصدر جديد لم يلجا اليه ليظهر - بل لكشف الستار عنه - بما فيه من بطولة ورجولة وشهامة وحب - وسداجة - ودهاء .

ولعله في صورة اراد أن يرتبط بين المألوف العالم الهندسي الجاد وهو جانب « الشهامة » - والملمام الآخر « عالم الجنس » واستغللها في خلق مفهوم جديد معاصر يرتبط بين كل هذه المتناقضات في حياة الرجل الشعبي والرفي - والذي يميز تماما



ماذا في أدب ؟ إحصان عبد القدوس

دكتور هدى جيشة

١ - ماله

لعل إحصان عبد القدوس هو أكثر كاتب روائي أثارت أعماله الجدل ، والمحب في الأمر أن الأغلبية العظمى من هذا الجدل كان يدور شفها فلم يناقش عمله على الورق - بقدر ما اعلم - غير الأستاذ يحيى حقي في كتابه « خطوات في النقد » . لذلك فإن إحصان عبد القدوس أكثر كاتب قيم على أساس القيل والقال ، لا على أساس دراسة غير متحيزة لأعماله ، ومما لا شك فيه أن روايات إحصان عبد القدوس تستأهل مثل هذه الدراسة ويجب أن يرأل منها قياس الانعاشات وتقييم على أساس علمي سليم . عندئذ نستجد أن إحصان عبد القدوس مثله كمثل أي كاتب آخر له ميزاته كما أن له ضعفه .

وأول إشاعة أرى وجوب نقيها بشدة هي اتهام كاتبنا بأنه كاتب جنسي . وائي لأجد صوبية في فهم ما يقصده بالضبط مروجو الإشاعة بتمير « كاتب جنسي » . أن العبارة على ما أفهم تمنى أن الكاتب يفيض في وصف العلاقات الجنسية بتفاصيل يجعلها اللوق ولا تتطلبها مقتضيات الفن . وأنا أرى أولا أن إحصان عبد القدوس لا يفيض في وصف العلاقات الجنسية . أين هو من كتاب الجنس الذين نعرفهم . انه يستشهد بلزك في دفاعه من نفسه ، ولكن بلزك أو زولا كان كل منهما يكتب في القرن التاسع عشر ، أيام كانت بات الطبقة الراقية بنشان في الأدب ولا يخرجون الى الحفلات الا بصحبة رفيق ما من النلاء . اما الآن فنحن في القرن العشرين ويبدو زولا في خفر العلواء اذا قورن بكتاب الجنس الجدد . انى عندما اذكر كتاب الجنس اذكر د . ه . لورنس وويليم فولكنر ، وموراليا ،



١ . عبد القدوس

أذكر هنرى ميلر ونورمان ميلر ، أذكر جونترجرأس وجون جينيه . أين احسان عبد القدوس من هؤلاء ؟ انى لم أجد في كل رواياته (وأنا في هذا البحث اقتصر على الروايات) لم أجد الا انظروا واحدا يمكن ان يوصف بأنه جنسى . والنظر هو اعتداء حسين باشا شاكرا على زوجة محمد أفندى السيد في شيء في صندى . وانه ابن السخف أن يوصف كاتب بأنه كاتب جنسى لجرد منظر واحد في كل قصصه . بل أن هذا المنظر مرر فى وموسيقى نصسين شاكرا يريد أن ينتقم من شرف محمد أفندى السيد - الرجل الوحيد الذى رفض أن يشتري بالمال أثبت يرفضه هذا أن هناك إنسانا استطاع أن يستقر قيمة حسين باشا شاكرا . ولم يستطع هذا الأخير أبدا أن ينتقم من محمد أفندى السيد في حياته ولكن استطاع بعد مماته أن يتولى على ماله وكانت لحظة النمر الكبرى لحسين شاكرا حين استطاع أن يسلب زوجة محمد أفندى السيد شرفها . بل أن المنظر مكتوب بقوة بحيث ما يثار في القارئ هو احساسه بكراهية حسين شاكرا لزوجة محمد أفندى ولمحمد أفندى ، وهى احساسى أبدا ما تكون من اللاترة الجنسية .

ان دخول الجنس في الرواية أصبح في عصرنا هذا أمرا طبيعيا وتكاد لا تخلو رواية من الروايات الحديثة العالمية مهما كان موضوعها من واقعة جنسية . ويحفرني هنا قصة سيون دى بوفوار « الكنة Les Mondurins » وهى قصة سياسية اجتماعية تاريخية ولكن لا يخل الأمر من وجود بعض المناظر الجنسية في مواقف معينة من الرواية . فمن الميث ، بل وانه لرباه أن ينمت احسان عبد القدوس بأنه كاتب جنسى يجب اهامال أعماله بينما نتكالب على قراءة الأدب الغربى وترفع كتابه الى صفوف الكتاب الأوائل . وعليه لا يمكن اعتبار احسان عبد القدوس كاتبا جنسيا بيمارى الأدب العالمى .

ولعل ما يدعوا بعضهم الى وصفه بأنه كاتب جنسى هو أن عبد القدوس أولا يعترف بأن للجنس دورا في حياة الفرد - فهو يقول لنا مثلا ان لحلى مشيقة (لا شيء يهم) وان ليلي لا تستطيع معاشره زوجها وتتخذ من جيبها عشيقا (لا تغلفه الشمس) . وهو وان كان لا يصف اللحظات الجنسية فهو يصف احساس الشخص قبل اللحظة الجنسية وبمدها .

فهمة احسان أولا هى انه يعترف بالحب والجنس ولعل اللين ينهونه كانوا يفسلون ان يتعاشى سرية الحب والمحبين وان لا يأتى على لسانه التلميح الى الجنس كان لا وجود له . وهذا طبعا سخف اذا ان الحب وعلاقة الرجل بالمرأة على مختلف الصور كانت دائما أبدا المحور الرئيسى الذى تدور حوله الرواية ولو تجاهل كاتب ما هسلدا الموضوع لأقل عمل ففرا تاما .

ولعل ما يثير اللاترة على احسان ليس مجرد ذكر هذه الحقائق والاحاسيس بل دقته ومهارته في وصفها بصورة تمكنه من اثارة احاسيس القارئ . ولو ان احسان فشل في تجسيد ما يحسه المحبون والماسوقون من مواقف لما لار عليه اللاترون .

فهمة احسان اذن تبدو لى في الواقع نابعة من مهارته كروائى .

== ٢ ==

وهذه هى النقطة التى أريد أن أبدا منها ، فان كل ما لاحسان من مميزات ينلخص في كونه قصاصا مامرا بذلك من فن سرد الرواية ما يمكنه من السيطرة على القارئ بحيث يجعله ينسى نفسه متقادا لما يقص عليه من حوادث ، منفلا بما تنفل به الشخصيات يشاركهم حياتهم الخاصة والعامة بوجوداته وحسه لا ينظره ومقله .

وامم ما يعتمد عليه احسان من اساليب في السيطرة على القارئ هى قدرته على تصوير خلجات النفس الانسانية ، بصورة مقننة الى الدرجة التى تجعل القارئ ينفل بنفس احاسيس شخصيات الرواية ، ولا اظن ان هناك حاجة للتدليل على قدرته في وصف اللحظات الفرامية ولكن ما يجب أن نذكر لاحسان ان قدرته هذه لا تقتصر على التعبير عن العواطف الفرامية فهو قادر على تصوير أى احساس ممكن أن يتعرض له قصاص . ولعل خير ما يثل لنا قدرة احسان عبد القدوس على تصوير المشاعر البعيدة كل البعد عن الحب هو منظر من في بيتنا رجل كان احسان يقص علينا آخر فمارة فدائية لابراهيم وهى اعتداء على المسكر الانجليزى بالعابسية . فجر ابراهيم القنبلة الاولى والثانية وبدا الانجليز يتمشقونه بالارصاص والكذاب والأفراء الكشافة :

وهو يحسى بقواذ تنزف منه .. يحسى بصدوه يطبق فوق رثتيه ، كأنهما سيكفان عن الحركة .

والاصواء تتغلبه .. والنيران .. ولطقات الرصاص .. سيارات تتحرك بسرعة .. وصوت صفارات تنطلق وتكاد تعزى اذنيه .. ونباح كلاب .. انه يكره الكلاب .. يارب .. لانا خلقت الكلاب .. الا يكفى الانجليز .. والام .. الام حادة في كتفه .. وفي ظهره .. وفي ركبتيه ..

ولكن أين الطريق الى الجبل ..

انه لم يعد يدري .. لم يعد يعرف أين الشمال ، وأين اليمين ، وأين الشرق ، وأين الغرب .. تاه داخل
المسكر ..

والكلاّب تنبح من ورائه .

انه يكره الكلاّب .. ويخافها .. نعم انه يخاف .. يخاف الموت .. انه لا يريد أن يموت .. لن يموت ..
التعب والخوف من الموت واليأس من النجاة لم التشبث بالحياة والمقاومة الأخيرة كل هذا يشعر به القارئ وكأن
حياته هو لا حياة إبراهيم هي الملقة بين الحياة والموت .

وأمثال هذه اللقطات كثيرة في كتابات احسان عبد القدوس وخصوصا في رواياته الأخيرة . فهو عندما بدأ يكتب
لم يكن هذا الوصف الدقيق ، فتجسد أن أنا حرة مثلا تكاد تملو من هذا النوع من وصف المشاعر بطريقة
مجسدة بينما يرداد قوة وعددا في (لا تطفيه الشمس) . ولعل من أبداع المناظر التي كتبها احسان عبد القدوس بهذا
الأسلوب هو الطريقة التي وصف بها موت ممدوح في نهاية الجزء الأول من لا تطفيه الشمس . بل أن احسان نفسه
يعرف هذا الفرق بين رواياته الأولى ورواياته الأخيرة فهو يقول في مقدمة الطيبة الثانية لـ أنا حرة :

« يخيل الى وأنا اقلب الصفحات ، أن كتابا آخر هو الذي كتبها .. كتابا استمار ذكرياتي واستعار الشخصيات
التي عرفتها ، واستمار آرائي .. ثم كتب كل ذلك بأسلو وقتي ، لا بأسلوبى وقتي » .

ان أكثر ما يفتقر اليه لن وأسلوب « أنا حرة » هو هذه القدرة التي اكتسبها احسان عبد القدوس على مر السنين -
القدرة على تجسيم انفعالات شخصياته القرامية منها وغير القرامية وهو ما يعطى لاحسان عبد القدوس ما له من
قوة كنهاسي .

- ٤ -

زد على ذلك ان احسان عبد القدوس قادر على أن يضع هذه الشخصيات التي تتنمل وتحس في اطار اجماع
محدد يصوره احسان - مرة أخرى - بصورة مقنعة بحيث يستطيع القارئ ان يتعرف عليه .

ولا يقتفى احسان في وصفه لها ! الاطار الاجتماعي يخلق الجو الذي يعيش فيه أبطاله بل انه في كثير من الأحيان
يعتزل هذا الاسر طرفا ثانيا في صراع درامي يكون البطل فيه طرفا أولا . فلفاء الفرد بالمجتمع ينجم عنه موقف ينتج
عنه تطور في الأحداث .

خذ مثلا اسرة زاهر التي لجأ اليها ابراهيم حمدي بعد هروبه من السجن (في بيتنا رجل) . ان احسان يعف
الاب وليسه وجلسه ثم يتبع ذلك بوصف الأم وجلستها ثم سامية ثم نوال . ثم يقدق الپرس وفتح نوال الباب
لابراهيم . ان الاسرة هادئة لا تتوقع شيئا لم ينجم دخول نوال الصامت ويرقصوا دوسهم ويبدأ الحوار - أسئلة
وأجوبة وخوف ولهفة . والنس طويل لا يمكن نقله ولكن يمكن للقارئ الرجوع الى الصفحات ٤٦ - ٤٨ فيجد
رد فعل وجود ابراهيم بالنسبة لكل فرد من افراد العائلة مرسوما بدقة تجعل القارئ يعيش هذه المشكلة . مشكلة
حلول ابراهيم حمدي على هذه الاسرة . وينتج من هذه الأساسيات المختلفة قبول ابراهيم حمدي في البيت ومن
هذه النقطة بتطور السديت .

ويمكن اعتبار هذه القدرة جزءا من مقدرة احسان عبد القدوس عموما على « حكاية » القصة ، فانه مهما كانت
مقدرة الكاتب على تصوير مشاعر الفرد ومهما كانت مقدوره على تصوير الموقف فان هذا ما كان ليملك لب القارئ
ان لم يوضع في اطار تصمي عام ينساب بالقارئ من منظر الى منظر ومن موقف الى آخر في سلاسة وانطلاق .
وفي هذا احسان استاذ لا يضاري فهو ينتقل في يسر من منظر الى آخر ومن موقف الى آخر فاذا بأحداث الرواية
تسبح بك الى الامام من غير ان يشعر القارئ بأي قلقا في مجرى القصة .

ولم يكن من الصعب على أحسان عبد القدوس أن ينتقل بأحداث الرواية في الروايات ذات الخط الواحد أي تلك التي يركز فيها الكاتب على بطل واحد ويكتفى بسرد الأحداث التي وقعت له من جهة نظره فحسب مثل : أنا حرة ، الطريق المسدود ، شيء في صدري . في مثل هذه الروايات يتتبع الكاتب البطل أو البطلات من موقف إلى موقف بأن يقتص حدثاً ما ثم يشرح الر هذا الحادث في نفس البطل وما ترتب عليه من تغيير في حياته فتسير بعد ذلك على وتيرة واحدة : « إلى أن كان يوم » يحدث حدث آخر .

ففي أنا حرة مثلاً اتخذت أمينة موقفاً معيناً من الأسرة بعهد أن كثر ضررهم لها : « فلم تمد تبكي ولا تصرخ ولا تستغيث » . أصبحت تقابل ضربات عمتها ووذج عمتها في يهود ...

إلى أن كان ذلك اليوم الذي قررت فيه الهرب ..

وسارت حتى وصلت إلى محطة الترام ..

وهكذا انتقلنا إلى مرحلة أخرى من مراحل القصة - إلى حدث جديد .

أما في الروايات ذات الشطوط المديدة حيث تكثر الشخصيات يكاد يكون لكل نفس أهمية أخرى مشعل لا شيء يهم ولا تطفئ الشمس فيستعمل أحسان عبد القدوس بالإضافة إلى الطريقة الأولى طريقة ثانية تكاد تكون في نفس بساطة الطريقة الأولى . فهو ينتقل من حدث إلى حدث بأن يدخل شخصية جديدة في الحدث الأول ثم ينتقل مركزاً السرد على هذه الشخصية الجديدة . فمثلاً قد يدور السرد حول أحمد زهدى وذهايه إلى نادي الجزيرة ومقابلته مع شهيرة ثم يعود أحمد إلى البيت فيجد ليلى مثلاً تعرف البياني وبعد حوار بسيط بين الاثنين يلعب أحمد إلى حجرته تاركاً ليلى تعرف . ويركز أحسان على ليلى وممساً كانت في هذه اللحظة أزاد فتضى مثلاً أو أمها إلى آخره وهكذا ينتقل بنا أحسان عبد القدوس إلى سرد ليلى وحوادثها دون أن يشعر القارئ بأن حدثاً انتهى وآخر بدأ .



د . هـ . لورانس

والواقع أن هذه الطريقة تمكن أحسان من التحكم في أطراف القصة المديدة المتقدة فلا تنبهر وبصعب على القارئ، إلا أن بطاريفها المديدة . فالكاتب بذلك يقدم عملاً متماسكاً واضح الأطراف سلساً في تطوره من حدث إلى حدث يجلب القارئ إلى متابعة قراءة القصة في يسر ونسيان .

— ٤ —

ولا تلق ماهرة أحسان في قص القصة عند هذا الحد ، فإن من أهم مميزات كاتب القصة أنه يستطيع أن يشوق القارئ ويشير اهتمامه وأحسان لا تنقصه هذه اليزة . فهو يبدأ بالاستعواء على التواء القارئ بديابات مشوقة للغاية . بديابات ترمي بالقارئ في قلب الأحداث . خذ مثلاً بداية الطريق المسدود :

« كانت رافعة في فراشها . كل شيء فيها نائم إلا عينيها وقلبيها » .

ولا يسع القارئ أمام بداية كهذه إلا أن يسأل : من هي ؟ ولماذا هي في الفراش ؟ ولماذا تسهر حينها وتليها ؟ ليقترأ لبعد الإجابة من هذه الأسئلة . وعندما يبدأ أحسان عبد القدوس في سرد أول حدث في القصة فهو أيضاً حدث مثير معروض بطريقة تشوق القارئ . يبدأ أحدهم في طرق بابها نمرف أنه إنسان مخمور وهي ترفض أن تفتح الباب إلى آخر المنظر . من الطارق ؟ ما علاقته بها ؟ لماذا لا تفتح له الباب ؟ أسئلة تشد القارئ إلى البحث عن الإجابة عليها ليقترأ .

ولعل أهم ما يعتمد عليه احسان في بداياته هذه هو أسلوب يمكن تسميته بأنستأمره تعبيرا مسيئرا (فلان باك) ، فهو بعد ان يتقدم الشخصية في موقف ويشير اهتمام القارئ بها ، يعود بك الى الماضي فيقص لك حياتها أو جزءا من حياتها . فمثلا بعد ان قدم لنا فائزة في الطريق المسدود وحدث هجوم السكر على باب غرفتها اخذت فائزة وهي في رقدتها « تستعرض قصتها كما تعودت أن تستعرضها كل ليلة .. ان قصتها تبدأ في خيالها من اليوم الذي وقفت فيه بجانب والدها وهو مسجى على فراش الموت »..

وبدا احسان يقص لنا حياة فائزة من يوم ان مات أبوها حتى لحظة بدء الرواية . ولا يقتصر هذا التركيز على بداية الروايات فحسب ، فاحسان عبد القدوس يلجأ اليه طوال السرد . فهو اذا ذكر شخصية اخرى من الشخصيات المهمة في الرواية غير تلك التي بدأ بها القصة فهو يردد على القارئ ماضيها بنفس الطريقة . فمثلا في لا شيء يهم حيث الشخصيات الرئيسية أكثر من بطل وبطلة يلجأ الى قص حياة كل بهذه الطريقة . حياة سناء الاولى تقص على القارئ بهذا المدخل . ان سناء أحست انها قُتلَت بعد زواجها من محمد في أن يكون لها بيت بمعنى الكلمة . ولتسمع احسان يتكلم :

منذ متى وهذا الحلم (أن يكون لها بيت) يتراقص امامها ..

منذ كانت طفلة ..

فتحت عينيها وهذا الحلم امامها ..



ن . ميلر

ولم يكن لها بيت أبدا ..

كانت الخ ..

ونبدأ نعرف شيئا عن حياة سناء الاولى . أما محمد فقد قص علينا حياته الاولى وهو ينظر الى سناء .

« انها فائنة .. انها رفيقة كالخيال .. طيبة كأعواد الدسم .. »

جميلة كالوردة ..

وفجأة تذكر أمه ..

ولا يفري لماذا تذكر أمه وهو يفكر في سناء .

لقد كانت أمه صنفا آخر ..

ومن هذا المدخل يبدأ الكاتب في سرد طفولة محمد .

ويرسم احسان عبد القدوس كل الحرس على أن يكون هذا المدخل مدخلا مسهولا طبيعيا فينتقل بالقارئ من الحاضر الى الماضي من غير أن يشعر أنه انتقل نقلة زمنية وأن الكاتب يروح به حتى يلا فراغات الصورة من غير أن يضحي بمبدأ التشويق .

~ ~ ~

بقيت كلمة اخيرة عن أسلوب احسان عبد القدوس ، فان احسان مهما كانت مهارته القصصية ما كان يستطيع أن يصل الى قارئة من غير لغة تجمع بين سهولة التعبير وقوته . فلو أخذنا أية فقرة من فقرات احسان لما وجدنا بها جملة واحدة صعبة التركيب أو جملة نשמع منها أن الكاتب يملأ لكي يصل الى قلب القارئ كما

إننا مسنجدها في نفس الوقت معبرة كل التعبير من كل خلجات الاحساس التي يريد أن ينقلها إلى القارئ ، وذلك بأن يركب جملة بطريقة معينة يمكنه من أن يشحنها عاطفة بمختلف الأحاسيس - وليس هذا بالأمر البين ، فاللغة العربية القصوى كانت لغة جامدة بمعنى أنها لم تكن تستعمل لوصف الخلفيات الدقيقة لأحاسيس الفرد مثلا - فقد كانت أولا وأخرا لغة اجتماعية جماعية لم تطورها الاستعمال الواسع المستمر فصلدت . ولا بدأ أهل سوريا ولبنان في ترجمة الأدب الفردي فعلموا الكثير في تطوير اللغة ولكن الترجمة مهما سلسلت ما زالت تحمل طابع اللغة التي ترجمت منها فليدور غير طبيعية وكثيرا ما يجد القارئ نفسه مضطرا إلى إعادة ترجمة تعبيرات معينة إلى لغتها الأصلية حتى يفهم المقصود تماما . أما لغة أحسان عبد القدوس فهي تختلف عن ذلك كل الاختلاف . فهو يستعمل اللغة استعمالا من طوعها إلى أمره . أنه لم يتأثر بالأدب الأجنبي إلى الدرجة التي تجعل أسلوبه يبدو مترجما ، بل هو صحتي تروى على كتابة لغة عربية سهلة بسيطة فامكنه أن يكتب بأسلوبه الخاص .. السهل المعبر . ولا يعني هذا أنه لا يستعمل اللغة استعمالا أدبيا ، بل بالعكس . أن أحسان عبد القدوس باستعماله لغة الصحافة في المواضيع الأدبية استطاع أن يوفى بالتعبير الصحفي إلى مرتبة التعبير الأدبي . نهر يجرى على ألا يستعمل الألفاظ الجيدة ، لا ولا التشبيهات المقددة ولكنه يستند في خلق الأسلوب الأدبي إلى بناء جملة في تركيبات مختلفة تحمل معنى عاطفيا معينا . فهو يعتمد على الجملة القصيرة المتركة ذات الانبعاث المعين مثله مثل الشواهر الذي يعتمد على موسيقى الشعر أكثر من اعتماده على الصور الشعرية .

كما أن أسلوب أحسان عبد القدوس لا يخلو من الاستعمال الجازي للألفاظ ولكنه يتنازل بان استعماله جرى جديد وقد يعترض على ذلك أصحاب المفهوم الكلاسيكي للغة ، أنظر يحيى حق : خطوط في النقد ص ١٧٣ . ولكنني أرى هذا مصدرا من مصادر القوة في أسلوب أحسان ، أن كثيرا من الصور المتوارثة في الأدب العربي أصبحت مجرد اصطلاحات بلاغية لا تثير في القارئ احساسا معينا (كالسماء أو الحزن الخ) بقدر ما تثير فيه لذة التعرف عليها بلاغيا . فهي لا تحمل معنى غير بلاغتها . أو بمعنى أوضح يمكن القول بأن القارئ قد اكتسب خدشا متناة فمفومها في نفسه يكون الإجاب للفتوى . وبذلك لا تثير فيه الاحساس المطلوب من ألم وحس وشغفة إلى آخر ما يريد أن يثيره الكاتب من أحاسيس لذلك نجد أن الأديب دائب البحث من الصورة الجديدة التي لا يتعرف عليها القارئ فتحدث مفومها المطلوب في نفسه ، فإذا وجدها فهو كاتب قوى يمدح ويقدر على قوته التعبيرية .

اليك بعض أمثلة من طريقة استعمال أحسان لغة بهذه الطريقة :

« قالت وهي تتسهم في حثان كانها نغم ممدوح في ابتسامتها » .

أو « وهن محمود له يده هزة خجلة مرتبكة » .

أو « أغصني شفتيه في شفتيه » .

أو « كانت شفتاهما متفرجتين كأنهما في انتظار قادم اليهما » .

بهذه التعبيرات يستطيع أن يحدث في القارئ تأثيرا معينا وإن كان قد يفشل في الحصول على تقدير المجمع للفتوى - هذا استعمال جريء للغة ، استعمال من أقوى الأسلحة في يد أحسان عبد القدوس .

ب - ما عليه

أعتقد أن القارئ سيري متى أن أحسان عبد القدوس يملك من فن الحكاية الكثير ولكن .. عندما أمرضى لتقط نصف كتابات أحسان عبد القدوس أجد نفسي مضطرا إلى وضع هذه الصورة في إطار يظهرها على وجه يختلف كل الاختلاف من الصورة السابقة .

ويمكن تلخيص هذه الصورة الجديدة بالقول أن أحسان عبد القدوس يستغل مهارته القصصية هذه بطريقة أباحا على نفسه أي فنان حق . وأنه باستثناء روايتين فقط : هما على التحديد لا شيء يلهو ولا تطفئ الشمس لم يستطع كاتبنا بالرمح من مهارته القصصية أن يكتب عملا فنيا بمعنى الكلمة . وذلك لأن أحسان عبد القدوس لأسف كان يركز كل هذه المهارة في كتابة ما يمكن أن يسمى بالأدب الخيالي .

وتعريف تعبير « أدب رخيص » أمر صعب ويحتاج لشرح طويل . ولكن يمكننى هنا أن أقول أنه الأدب الذى يتحرف به كاتبه عن صدق الرؤيا - وما يتطلبه ذلك من ضبط النفس الى الدرجة التى قد يشعر معها الكاتب بأنسوة الفحرمات - الى الطريق السهل المقروء الذى يعطى القارئ ما يريد وذلك باللعب على ما لديه من عواطف كاشنة أو مكبوتة . ولا داعى للاسترسال خطابيا في تعريف الأدب الرخيص ولنلق نظرة موضوعية على روايات احسان عبد القدوس التى اراها رخيصة . ولنبداً بالطريق المسدود . هذه نعة المفروض أنها ذات مضمون اجتماعي إذ يقدم لها كاتبها بشمار هو : « أن الخبيثة لا تولد معنا ، ولكن المجتمع يخلقها اليها » . ويختار بطلته فتاة يقدمها على أنها مثال للظلم والبرادة - مثال للنبل والنفس الابية الحائرة - انسانة هي المثل الأعلى للإنسانية . هذه الصورة التى يقدم بها الكاتب تتعارض مع الزايف الذى يستطيع أن يستشفه القارئ الواعى من تصرفات الفتاة . ان كل تصرفاتها تدل على أنها فتاة تافهة كل التافهة ، إذ ليس هناك ما يشغل تفكيرها على الإطلاق غير الرجال ونظراتهم اليها . وما يوجبها من الأدب ليست روايات الفصيلة كما تردد ولكنها روايات الفرام الرومانسية . اذا كان ذلك في قصص متر حلى أو في اشعار ليللى وبايرون . ومن المؤكد أنها ما كانت تستطيع أن تقرأ ، بالرغم من ساعات العمر التى كانت تضيئها تحت المصباح تقرأ - أقول ما كانت تستطيع أن تقرأ أى كتاب جاد أو حتى قصة مثل الاخوة كرامازوف ، ولو أنها عثرت على الحرب والسلام لانتقلت الفصول الغرامية وتعاملت بقية الكتاب . ان بطله احسان اكدت تعليمها ولكنى لم اشعر في أى لحظة من لحظات دراستها ان أى مادة مما درسته اثارت اهتمامها أو المادية المادية فعلية . ان السبب الحقيقي لولادة بطله احسان هو فراغها الذهني والنفسى . فهي لا شاغل لها الا البحث عن الحب وعن حب من نوع معين هو حب الروايات . هذه البطله يقدمها احسان على أنها فتاة ظلمها المجتمع . وأنا اسألك ايلوم احسان المجتمع لأنه لا يخلق « روميوها » على مستوى الروايات الرومانسية ! كان الأحرى به ان يلوم فتاته على اتفها الضيق والحصار تفكيرها في نفسها الى درجة مرفوعة .

ومحا لا شك فيه ان هناك فتيات كثيرات لا تختلف عقليتهن عن عقلية فائزة ، والصورة التى يرسم بها احسان بطلته هي الصورة التى ترى بها كل منهن نفسها - انهن فتيات مراهقات ولكن على الفنان وخصوصا اذا كان كاتباً له الوعي الاجتماعي والسياسي الذى لاحسان عبد القدوس ان يبرز بطلته على حقيقتها لا ان يذكى في المراهقات احساسهن بأنهن مثاليات مظلومات من المجتمع . واحسان عندما يؤلف فتاته التافهة فهو يشتري رضا كل فتاة تافهة ترى نفسها في بطلته - هو يكتب الأدب الرخيص .

وأنا لا اتكلم هنا من موضوع الرواية كمضمون لا أرفضه عنه ولكن تقديم الفتاة بهذه الصورة الزائفة شغل فنى بحث . ان احسان يفسر ان يفرض الحوادث فرضاً حتى يثبت قضية خاطئة . فهو يختار لها ان تعمل مدرسة وهذا اختيار تابع من منه الكاتب وليس هناك في القصة ما يبرره . ولكن احسان أراد لها ان توجد في مجتمع يمكن ان يفرض هو عليها فيه حوادث مثل تلك التى حصلت لها بالنزول . اعتقد ان احسان عبد القدوس كان مسجود صموبة لو ان بطلته اشغلت طيبة وترى المرض والموت أمليها يومياً ثم تستمر تشعر بالملل الذى لا يربحها عنها الا حبيب يقرأ لها أبيات بايرون وشيللى . نتيجة للصورة الزائفة للفتاة يفسر الكاتب الى تعريف الحوادث . ثم ان هناك صموبة كبيرة في افئاف القارئ الجاد بفتاته . فهو ما أن يندمج لحظة حتى يواجه ما اسميه (بالطبع) فيزولواى أثر كان الكاتب - بما له من مهارة في فن القصة - قد استطاع ان ينمي فيه .. واليك مثل من مطبوعات الطريق المسدود :

عند أول زيارة لفايزة الى بيت منى حلى ، يقدم لها مشروباً روحياً فتقول :
 - انت كمان يا استاذ ، فاكترنى زى اخواني .
 واستمعت نظرات التعجب في عيني الاستاذ وقال :
 - ما لهم اخواتك .
 - معنى مش عارف .

— ماعرفش إلا أنهم ناس طيبين .

والى هنا يمكن للتأريء أن يتقبل الحوار فننرى حلمى يحاول أن يخدع فتاة بريئة ساذجة ولكن هذه الفتاة ،
التي يعرف التأريء أنها ذكية وأنها نجحت الى الآن في صيانة نفسها بالرغم من الوسط الموبوء الذي يعيش فيه منذ
أن كان عمرها التي عشر عاما على التحديد ، هذه الفتاة الواعية المثارة التي رآته الليسلة السابقة مع اختها
وواحدة منهما تكاد تجلس على حجره وبروت ذلك بأنه يدرس الحياة الشريفة على الزايق — هذه الفتاة ترد وتقول :
— لك حق .. أنت طول عمره يكتب عن الفصيلة والشرف ، وعن الناس التي يحفظوا على سمعهم وكرامتهم ..
ما تقدرش تصبور أن فيه ناس غير التي يكتب عنهم في قصصك .. ناس يموت الرجال بناعهم فيموت معاه شرفهم
وسمعهم ...



هـ . ميللر

وستكتل لتخرج من حقيبتها متديلا تجلف به دعوما بدأت تلفز من عينها .

أنا شخصيا لم يسمنى وأنا أواجه منطقا كهذا إلا الضحك ، وبذلك تحطم اى بناء عاطفى يكون الدرب بمبارته
في لن القصة أن يبينه ، فالقصة الآن لتشلل في القناع القارىء والجاد ويقتصر قراؤها على نسيات من سن معينة يردن تندية
أحلام البقلة ومن هنا تسقط من مرتبة العمل الفني .

ولا ينفع هنا الدفاع بأن القصة كانت قصة أولى من أعمال احسان اذ ان في بيتنا رجل قصة أخرى يمكن وصفها
بأنها أدب رخيص . ولعل وصف هذه القصة بكلمة الأدب الرخيص تنزع من عقل اى قارىء أن الأدب الرخيص هو
أدب الجنس . فليس هناك علاقة حتمية بين الاثنين : فلا يمكنني أن أطلق على كتابات د . هـ . لورنس وكلها تدور
حول الجنس عبارة أدب رخيص بينما أطلق على قصة في بيتنا رجل وهي تدور حول الوطنية عبارة أدب رخيص .
والسبب أيضا هو الاعتراف . والاعتراف في رواية في بيتنا رجل ليس تريفا للواقع كما هو الحال في الطريق
المسعود . فاحسان عبد القدوس لا يبرف في هذه القصة بل يتحاشى دلالات الموضوع الحقيقية — ويركز اهتمامه على
الحدث الخارجى على الحكاية أو ما يمكن تسميته « الحدودية » .

ان مضمون في بيتنا رجل مضمون نمطى (آركتيپال archetypal) وهو على التحديد أثر دخول رجل غريب الى
مجتمع محدود ضيق لتختلف قيمه من فهمهم . ويستغل الموضوع في الأدب العالمى على وجهين : فاما أن يكشف
هذا القريب عن مواطن الفهم في قيم المجتمع الذي دخله ويرى أفرادهم أنفسهم على حقيقتهم فيقلب حياتهم الرتيبة
واسا على عقب ، أو تهتز قيمه هو ويرى أن هناك حياة غير تلك التي كان يعيشها فيبدأ يتخس طريقه من جسد
في شك وفلق من نفسه . هذا موضوع قديم وعولج بصور مختلفة في كثير من الروايات وكثير من المسرحيات ، (كثير
من روايات هنرى جيمس وجوزيف كونراد ومسرحيات تشيكوف وجين أونيل وبيتر شيفرز وغيرهم) . وهو موضوع مهما
كثرت الكتابة فيه هو لا يزال جديدا ، لأن القيم واختلفها بحر لا قرا له ولأن لكل زمن قيم يمكن أن تناقش على
أكثر من وجه .

والواقع ان احسان بدأ قرب النهاية يرى امكانية القصة بدليل أنه خصص الصفحات من ٥٦ الى ٦٢
لشرح أثر موت ابراهيم حمدي على كل من الأب والأم ومضى وعبد الحميد ابن عمهم وسامية ولكن هذه كانت نهاية
منجاةة — مغالبي الرواية يدور على محورين (١) حوادث نشاط ابراهيم حمدي (٢) غرام ابراهيم حمدي ونوال

وحتى اذا قمنا المسألة بالصفحات لوجدنا ان ٥٥٠ صفحة مخصصة للفرام والمفامرة و ٧٥ صفحة على الموضوع الحقيقى الذى يكمن فى الحوادث . ان الادب الجاد لا يهتم بالمقامرات فى حد ذاتها والا كان ارسين لوبين فى مستوى كتابات دوستوفسكى ، كما انه لا يهتم بالفرام فى حد ذاته والا كانت قصص المجلات النسائية فى مستوى مرتفعات ويدريشج وروميو وجوليت . ففى الادب الرفيع دلالات تكمن وراء المقامرات والفراميات تكون عملية الكتابة ذاتها استكشافا لعماقها . وهذا ما نجشاه احسان عبد القدوس . والسؤال طبا هو لماذا - وقد لح احسان عبد القدوس امكانية القصة - لم يعطها ما تستحقه من العناية ؟ اما ان يكون احسان عبد القدوس كاتباً سطحياً غير قادر على استكشاف املاق موضوعه او - وهذا ما اميل اليه شخصياً - ان احسان عبد القدوس يختار الموضوع الذى سيجيب قراؤه ، فهو لا يهتم الا الاستحواذ على انتباه مجموعة معينة من القراء ، ائنى القارء السطحى وهو بذلك يكون كاتباً للادب الرخيص .

والاعتراف فى ثقوب فى الثوب الاسود من نوع آخر . ان احسان عبد القدوس هنا يهرب من مواجهة موضوعه ويختفى وراء راء يجعله مسئولية قص الاحداث وشرحها ، بدلا من ان يجسمها لنا ، لقد اختار عبد القدوس طيباً نفسياً يفهم كل شىء ويشرح كل شىء - وهذا طريق سهل يجعل الكاتب يهرب من أى مشكلة عرض يمكن ان تقابلها فهو لا يد من ان يترك هذه الثنوس يكشف من خباياها ، يأخذ الطبيب النفسى يمكنه لنا عن « المقد النفسى » التى تمانى منها هذه الشخصيات مستعملاً فى ذلك معلومات عامة جدا عن علم النفس .



٥ . فوكنر

بل واكاد أقول خاطئة ، فالادب الجاد ليس « دردشة » من علم النفس ، بل عملية استكشاف عميق يقوم بها الفنان مستمداً على ما له من حس مرهف وحس فنى يمكنه من الوصول الى حقائق لم يكتشفها علم النفس بعد ، فيخرج القارئ وقد ازداد معرفة بالنفس الانسانية كما يحدث عند قراءة شكبير ودوستوفسكى بدلا من ان يترك الكتاب وهو يشعر انه اخذ درساً مبسطاً فى علم النفس ..

بل ان المشكلة الافريقية ذاتها ، ومشكلة المقربين البيش فيها وهو مضمون ثقوب فى الثوب الاسود قد كرس لها الكاتب البولندى الاسل الانجليزى اللغة جوزيف كونراد عدة روايات كل منها تجوب املاق النفس البشرية التى تعيش فى هذا الوضع غير الطبيعى . وكونراد يستعمل تكتيك الراوى مثله مثل احسان عبد القدوس ولكنه لا يستعمله للهروب من فرض مشكلته . ان الراوى يسل من المشاكل فى فن قص الرواية بقدر ما يقدراً اذ هولج فنيا . فلا بد من ان يؤخذ فى الاعتبار كشغمية مثله كمثل بقية الشخصيات . بل انه فى يد فنان فى مرتبة كونراد يكاد يكون الراوى نفسه هو بطل القصة . فهو يقص احداث الرواية ويفهم من خلالها نفسيات الشخصيات المربطة - ولكن فوق كل ذلك ، ان الاحداث هى تجربته النفسية لاكتشافه معنى الحدث . فالراوى ليس مغرباً لكونراد بل هو وسيلة لامطاع بعد آخر للاحداث . هكذا يكون الاستعمال الفنى للراوى - اما الطبيب النفسى فمجاله السينما التجارية لا الاعمال الفنية الجادة - مجاله الادب الرخيص .

وهكذا نرى انى وان كنت ادافع عن احسان عبد القدوس فى انى لا ارى انه كاتب جنس ، الا انى ارى انه فى كثير من كتاباته يكتب ما يمكن تسميته بالادب الرخيص .. وذلك اما عن عمد لكسب قراء معينين او عن ضعف ناتج من عدم مواجهة نفسه وموضوعه بالدرجة التى يتطلبها ما يتعرض له من موضوعات .

اما من ناحية التكنيك فصحيح ان احسان عبد القوس يعيد حكاية القصة ، ولكنه مرة اخرى لا يصل الى مرتبة الفن الحق . بل ان اهتمامه بالسرد الشيق السهل يدفعه في كثير من الاحيان الى التوضيحية بمنظومات الفن القصصي .

فجميل ان يبدأ احسان القصة في منتصف الحدث من نقطة مهمة فيها . ان هذا التشويق سليم ولكن ما معنى ان يحجب عنا بعض الحقائق من عهد ، لا شهرة الا للتشويق الرخيص . خذ مثلا اللحظة التي قررت فيها ليسلى (لا تطفى الشمس) الزواج من عصام . هذه لحظة مهمة في تطور ليلي النفسي والاجتماعي وكان المفروض ما دام احسان يكتب قصة تهتم بالدوافع النفسية والاطر الاجتماعية التي تعمل فيه ان يعطى هذه اللحظة حقها فينتج تفكير ليلي في هذه اللحظة بالتفصيل ولكنه اكتفى بما يلي :

وصممت تفكر .. كانت تفكر في تحدى أهلها .. ستتحداهم جميعا .. لن يستطيعوا ان يعذبوها اكثر من هذا بها . واستمرت تفكر ..

وارتفعت ابتسامة مأكرة الى شفتيها .. فكر ساذج بريء ، ثم قالت فجأة :

— انا حاليه .

ولا اظن ان الكاتب كان يميز عن تصوير انفعالات ليلي والكارها في هذه اللحظة ، نحن نعرف قدرته على ذلك ولكنه في الواقع يقضى بهذه اللحظة في سبيل استغلال مبدأ التشويق الى اقصى حد . ان كل قارئه الآن يريد ان ينتج القصة ليرى ماذا نوه ليلي ؟ كيف ستتحدى أهلها ؟ وهكذا يقضى احسان برن من اركان التطور النفسي في سبيل التشويق الرخيص .

ونجد ضمنا ممالا في طريقته لعرض ماضي البطل . صحيح ان هذه الطريقة تدفع له فرصة بدء روايته حيثما اراد كما انها تساعده في الالام باطراف الرواية الا انه في معالجته للذكريات الماضي او الماضي نفسه لا يتصرف الفنان . لقد عثر احسان على تركيبة ممية أصبح يستعملها بلا تفكير او تردد — ضمة — مسالة آلية بهتة يمكن ان يعلمها اى صبي ويقوم بها بنفس المهارة من غير ان تكون له أية موهبة خاصة . فالكاتب لا يحاول ان يمثل تجربة الذكري — لا يحاول ان يسأل نفسه كيف تتداعى الذكريات في الواقع النفسي للانسان . ان ادب القرن العشرين يكاد يكون منصبا على التعمق الى جذور هذه التجربة — تجربة الذكري (بروس ، فرجينيا وولف ، جيمس جويس ، وليم فولكر ، الخ) . اتنا ان نذكر ماضيها ما لا نذكره بتفاصيله كاملة ، لا ولا نتحكم في تواردهم للذكريات بالتزريب الذى حصل فيه في الواقع . فلانا قد تبدأ نذكر حادثة معينة ثم اذا بنا نسرح واذا بنا نرغب ما سرخنا فيه بالحاضر ويصبح منا غيظ الذكريات . او قد تسبق الذكري ذكري اخرى او قد تسقط من ذكرياته حادثة نكاد لا نذكرها ثم اذا بنا في مناسبة اخرى نذكر تلك الحادثة بوضوح كأنها تحدث الآن . الى آخر ذلك من الطرق القديمة التي تعلم من تجاربنا الخاصة ان ذكرياتنا تتخذها حرة طليقة لا سيطرة لنا عليها . ولكن احسان يبدأ الذكري من أول يوم ثم ثاني يوم ثم ثالث يوم وكأنها ليست ذكري على الإطلاق بل حكاية تبدأ من اولها وتتسلسل في منطق سهل بسط الى نهايتها في الحاضر . خذ مثلا حلمي (لا شيء يهم) يتذكر لقائه بعشيقته تحية :

والتي حلمي يقطع البطاطس (كان حلمي يطبخ لنفسه) في الزيت القليل ، ويطبخ بعينيته فيه ؛ كأنه يخلق في قلبه وهو يشوى في النار .

وقفت امام عينيهِ صورة تحية كما رآها لأول مرة منذ عامين .. انها لم تتغير .. القوام الملبسوف كشجرة الكوز .. الخ .

ويبدو ان ينتهي من وصف تحية يسرد علينا اللقاء الأول بكل تفاصيله: ثم يقول احسان .

(وانتهى اللقاء الأول بلا موعد .. وظلت تحية بين عيني حلمي .. لا يستطيع ان يتخلى عنها ..

ومن يومان ..

ولثلاثة ..

وتحبة لا تريد أن تفارق خياله ..

ول اليوم الرابع اتصلت به تحبة .

ويستمر أحسان في سرد الوقائع حتى اليوم الذي ذهبت معه تحبة الى شقته وما تبع ذلك من استتباب الملانة بينهما (ص ٢٥٧) - عندئذ يقول أحسان (أول ص ٢٥٨) :

« وانتهى حلمي من شواء قطعتي الكستليتة وتعمس البطاطس » .

أي انه من ص ٢٤١ الى ص ٢٥٧ كان حلمي وهو يشوى اللحم ويحمر البطاطس يتذكر وتنساق ذكرياته كأنه كاتب يجلس الى مكتبه ويفكر وينسق ويكتب .

والواقع ان أحسان هيد القدوس يعرف ان الذكريات تتداخل مع بعضها البعض فهو يقول لنا بعد ان قص علينا قصة حلمي وتحبة من أولها الى آخرها :

« وإلام (حلمي) يفلس الصبحون ، وذكرياته مرتبكة في عقله ، متداخلة بعضها في بعض ، ككرة الخيط الملتدة » .

فلماذا إذن لم يقدم لنا الذكريات ككرة الخيط الملتدة ؟ ولماذا عرضت علينا بهذا التسلسل اللدني المربح ؟ لم ما حتمية البطاطس وطبخها في الموضوع ؟ ان أحسان كان يمكنه ان يسرد كل هذا من طريق أى مدخل آخر بأن يقول وقف حلمي ينتظر الأتوبيس أو جلس في مقعد مربع أو سار في الطريق أو دخل الحمام - فمل أى شيء في أى مكان وأخذ يتذكر تحبة فليس هناك أية حتمية في تدفق ذكرياته على هذه الصورة لأنه كان يقلى البطاطس . وكان من الممكن ان يأخذ من البطاطس مدخلا منطقيا للذكريات حلمي مع تحبة لو انه بدأ يذكر أول مرة دخلت تحبة الشقة لأنها في ذلك اليوم دخلت مع حلمي المطبخ وشاركته قلى البطاطس . وهذا كان سينتج عنه تقديم بعض حوادث من قصة تحبة على حوادث أخرى وهذا حتما يتطلب من القارئ مجهودا معيناً - ولكن أحسان يأبى على فارله ان يقوم بأى مجهود - انه مرة أخرى يرأى القسارى الرخيص .

- ٢ -

أو لعل أحسان لا يريد ان يقوم هو بالمجهود اللازم لكي يقدم العمل بصورة أكثر أحكاما وأكثر مطابقة لواقع الحياة . فالواقع ان سهولة أحسان في كثير من الأحيان يغلب عليها السهولة الصطنية ، لذا بنا في عالم أبعد ما يكون من عالم الفن الأدبي نجد ذلك حتى في وصفه لأحاسيس شخصياته . فهو كثيرا ما يصف أحاسيس شخصياته في كليشيهات ، مثلا : محمد لا شيء بهم رجل منطلق لا يحسب حساب شيء يسير من عماد الدين الى الطرية ولا يسير بتمب ، يمشي في فرقة مسرحية ولا يطلب أجرا ، يتقدم اليه شحاذ ليمطيه كل ما معه من نقود ، يدخل الى البار ليشرّب وهو لا يشعر بحاجة الى الشراب ، هذا الشخص تزوج وأحس بالمسؤولية تضغط عليه فاغتنى الى الاسكندرية وهو يشعر بالضيق ويبدأ أحسان في وصف شيامة :

« كان يلعب الى اماكن كثيرة ، دون أن يدرى لماذا يلعب اليها .. وكان يقابل ناسا كثيرين دون أن يدرى ما الذي جمعه بهم .. بل دون أن يعرفهم .. وكان يسير طويلا في شوارع كثيرة ، دون أن يختار الشسوارع التي يسير فيها » ..

ويتساءل القارئ الواعي : أى هذه التصرفات غريبة على محمد بالذات . هذا في الواقع هو محمد كما رسمه من أول الرواية وحالة الضياع التي يصفها الكاتب هي حالة ضياع أى انسان الا محمد بالذات ان أحسان عيب القدوس بدأ يصف حالة انسان ضائع مجردا من أية شخصية - كليشيهات الضياع - ونسى ان الشخصية التي سيطر عليها هذا الكلام هذا هو حالها دائما بلاضياع .

ويظهر اثر الكتابة الصطنية في قصص أحسان في جانب آخر من ضعف قصصه وهو وجود كثير من الخطب والغلطات التي تكون في كثير من الأحيان دخيلة على تسلسل العمل الفني .

والأمثلة كثيرة ولكننا سنسوق هنا مثلاً واحداً فقط منهم المليونير حسين شاكر (شهيد في صغرى) في نصية
ولا دبر لكشفها رئيس الوزراء نفسه . وأخذ حسين باشا شاكر ينظر حوله في قاعة المحكمة :

أدير حولي حيتين مشفقين . ولم أكن أشفق على نفسي .. إنما كنت أشفق على القضاء وعلى وكلاء
النيابة .. وعلى المحامين .. وعلى الشهود .. وعلى الجمهور .. بل كنت أشفق على القانون نفسه . كنت أشفق
على مجتمع هزيل ضعيف لم يعد يملك من أسباب الحياة إلا أن يخدع نفسه .. أن القاضي يخدع نفسه وهو يطبق
القانون .. ووكيل النيابة يخدع نفسه وهو يدافع عن الأخلاق .. والمحامي يخدع نفسه هو يدافع عن .. والجمهور
يخدع نفسه وهو يعتقد أن القضية انتصرت على القانون .. ليس إلا أداة خداع .

هذه الفترة كلها يمكن أن تصدر من صفى وهو جالس في صحنه من أسدقائه يقص عليهم الجلسة ، ولكننا
لا يمكن أن تصدر من الرجل الذى وقع في الفخ الذى نصبه له رئيس الوزراء . قد تكون لحظة وجوده في المحكمة لحظة
يدبر فيها انتقاماً أو لحظة - كما قال أحسان عبد القدوس بعد ذلك - يتذكر فيها محمد أفندى السيد وقيمه
الشريرة . وإن أحس بتميل على المجتمع فلا يكون ذلك بنبرة أكثر تحدياً واستهتاراً . ولكن أحسان لا يريد أن
تدور الفرقة لكي يقول: كذبة من القانون ليعرضها على شخصيته .



- ٤ -

بقيت كلمة أخيرة في حق أحسان عبد القدوس يجب أن يقال ألا وهي أنه يتقدم في فنه تقدماً محسوساً . فالفرق
بين الطريق السودود ولاتظهير الشمس فرق شاسع جداً . فإنا كنا نلاحظهم في نسيجها
مناخ الكتابة الصحفية التي تكلمنا عنها ، إلا أنهماعلان يفوقان كل أعماله . فكل بناء فني مدروس ومحكم له دلالة
تعبيرية قوية . أن أحسان عبد القدوس في هاتين القصتين استطاع أن يجعل البناء الخارجى يلتصم بموضوعه التحاماً
تاماً فالبناء أمام القصة هو في واقع الأمر مقصوداً .

ونحن نجد هذا البناء الواضح أول ما نلاحظه في شهيد في صغرى . هنا لأول مرة نرى الكاتب يرسم خطوط الرواية
من شخصيات وحوادث ليحسم موضوعه . أن موضوع الرواية هو الصراع بين الخير والشر والثر في حيدر المليونير
حسين شاكر الذى مهما كثرت شروره ما زال يشعر بشيء في صدره يقلقه . وبمهارة الفنان الحق جعل الكاتب هذا
الصراع النفسى يتخذ صورة صراع خارجى بين حسين باشا شاكر ومحمد أفندى السيد لم يهدى ابنه بعد موت أبيها .
أن حسين باشا شاكر يريد أن يقضى على شرف وعفة محمد أفندى السيد وابنته . لقد أصبحا هما هذا الشيء الذى
في صدره الذى يرفض أن يستريح . أنهما رمز لبقايا الخير الذى لا يموت في قلبه ولو أنه حكمهما . لو أنه استطاع
أن يشتري ضمير محمد أفندى أو رشاه هدى إذا لاطمان إلى أن آخر شرارة من الخير قد انطفت . إذا لاطمان إلى
أن هذا الشيء الذى في صدره لن يكون له قائمة بعد ذلك . وهذا ما لم يستطع . والحوادث الخارجية للتصصة
- الحدودية - عبارة عن محاولات حسين شاكر للالتصير في هذا الصراع . فليس بالرواية أى حدث يحدث ، أى
لغة تقص علينا ، تحدث أو تقص ليجرد أن الكاتب يريد أن يقص علينا أحداث بل أن كل حدث له دوره في عرض

المضمون بل انه المضمون نفسه . قصة غرام عادل وهدي ليست حكاية غرام . بل انها امتدت لنفس المضمون ، لصراع حسين شاكر النفس . ان عادل وحب هدي له لمنصر يقوى هدي على الصمود فسد محاولات حسين شاكر ، انه خير آخر على حسين شاكر ان يقهره .

ولعل الضعف الوحيد لهذه الرواية هو عدم ملاحظة الأطار الذي اختاره كاتبنا ليقص من خلاله القصة لمضمون القصة ذاته . لقد اختار احسان عبد القدوس ان يقص قصته في صورة خطاب يكتبه حسين شاكر وهو على فراش الموت الى هدي ، خطاب يمتدح فيه بخطاباه . وباختياره هذا الشكل اوقع نفسه في مأزق ، والصوبة تنتج من ان حسين يادأ يكتب خطابيه في لحظة نفسية واحدة لحظة تدملحظة ينشمر فيها الخير على الشر .ولا كان مضمون الرواية هو الصراع النفسي بين الخير والشر والانحلال التدريجي الذي يدفع بحسين شاكر الى احسان الشر اكثر فاكتر . كان هناك تباين بين احساس المعترف وما يريد الكاتب ان يصحبه من انتصار الشر . واضطر ذلك احسان عبد القدوس الى ان يبدأ كل فصل تقريبا ببضعة سطور عاطفية موجهة الى هدي بينها حسين شاكر حبه ويطلب عفوها ويسب نفسه لم ما ان تنتهي هذه السطور حتى تأخذ الرواية مجراها وكان لا علاقة لكاتب الفصل الشخص الذي يتحدث عنه . وكانت النتيجة ان كل هذه المقدمات كانت « مطبات » تخرج القاري من اندماجه الكلي مع تطور الرواية وتوجد في نفسه حواجز لقبول ما يقص عليه بالدرجة التي تجعل تأثير الكاتب في نفسه التأثير المطلوب .

ولقد استطاع احسان عبد القدوس ان يتحاشى مثل هذا الضعف في لا شيء يهم و لاطفيء الشمس . ففي القصة الاولى اختار احسان عبد القدوس ثلاثة اصدقاء - محمد وحلمي وتوفيق . وليست الرواية حكاية كل واحد من هؤلاء الثلاثة - قرامياته واعماله - وان كانت كذلك . بل انها رؤيا للمجتمع ، رؤيا استطاع ان يبرر منها خلال هذه الشخصيات الثلاثة وما يقابلها من أحداث . كان على احسان لكي يصور المجتمع كما يراه ان يقص على القاري قصة محمد صاحب فلسفة لا شيء يهم ، وقصة حلمي صاحب المبادئ والقيم ، وقصة توفيق الذي يعرف من أين تؤكل الكتف . ففي النهاية رأينا كيف تساوى حلمي وتوفيق وضاع محمد في الوسط عاد يقول الجملة التي يمكن فيها مغازي الرواية « لا شيء يهم » ان وصول توفيق لنفس المنصب الذي وصل اليه حلمي يلغى فاطية حلمي - فكان الكاتب يقول لا فائدة - ولا يملك - كله واحد . فان تطور الشخصيات الثلاثة ونهايتها وهو في الواقع لب الموضوع هو رؤيا الكاتب ومن هنا كان كمال الشكل للقصة - ومن هنا نجاحها من الناحية الفنية .

وفي لا تطفئ الشمس تلعب الشخصيات نفس الدور الإيجابي لعرض مضمون الرواية . فليست الرواية هي غرام فتحن ويلي وغرام احمد وشيرة ومحمود وثيلة ... الخ . وان كان هناك من القراء من لم يقرأ غير هذا . ان مضمون الرواية هو النمو الاجتماعي لطبقة معينة من المصريين : ناس يعيشون بقيم قديمة بائت بحث في تخييل من طريق جديدة للحياة . وهذا التخييل يمثل أولا في شخصية احمد رب العائلة الصغير . ان احمد هو نفسه هذا المجتمع العائر ، لا يعرف أين الصواب وأين الخطأ ، والذي لا يجد طريقة الا بعد تجارب متباعدة بل وصدمات عنيفة - اكتسب خلالها ثقته بنفسه ويجد محكا لتقديره للأمور فيستطيع ان يقود مركبه الصغير الى بر الامان . ولقد قامت بقية الشخصيات بمثابة الأعمدة لهذا البناء الروائي . فإيلي وفيقي تمثل كل منهما نوعا من انواع التخييل الناتج من الوضع الاجتماعي غير الناضج للأسرة : إيلي بالسلط المتهور المؤذي لها ولكل من حولها ، وفيقي على تقويضها تنزمت شديد لا يقل خطورة من بهور أختها . وثيلة في الوسط - هي الضوء الذي يترى الطريق لأخيها في خجل لا تنتقمه الفتة . اما مدحود فيذهب ضحية هذا التخييل . ان كل ما يحدث له ولاخوانه البيت يدفع بمجتمع وبأخيه في طريق النمو عن حيرة مجتمعه ممثلة في حيرة أخيه ، وكل ما يحدث له ولاخوانه البيت يدفع بمجتمع وبأخيه في طريق النمو الاجتماعي المطلوب . فليس في القصة حدث الا وثابيعن مقدمات الرواية وشخصياتها ومؤد الى نتيجتها : نابع من وضع الأسرة الذي يمكن ان يوصف بأنه مراقبة اجتماعية ، ومؤد الى نسوها وخسروها الى مرحلة النضوج التي تحل مشاكلها . فليس هناك « حلوة » بالرغم من كثرة الحوادث بل هناك حدث واحد يتطور الى نهاية حتمية .

ان احسان استطاع في هاتين الروايتين والى حد ما في شيء في صدرى ان يصل الى نصج في البناء القصصي يرفعه من مرتبة الأدب الرخيص الى كتابة الرواية بمعنى الكلمة . فها حبلأ لو اعطى لهذه المقدرة الثامنة من العناية والوقت ما يمكنه من قهر هذا النازع في صدره الذي يدفعه الى الكتابة السهلة الصحفية - الكتابة الموجهة الى جمهور بسيط يرضى بالحدث الكثير لا بالعمل المتكامل اذ انه بالرغم مما وصل اليه في هذه الروايات من قوة فما زال ينقصها الكثير من الصدق في بناء تفاصيلها التفصيلية التي بدونها يبدو العمل كالتلوين الجليل المزق .

امعلا مما يطلق عليها اسم
« الروائع » .

لقد استطاع سيناريو فيلم
« البوسطجي » ان يحافظ على
رؤيا يحيى حتى الى حد كبير، وذلك
باستخدام بناء درامى يعتمد على
تسلسل زمنى للأحداث يبدأ من
وصول عباس فانظر مكتب البريد
بالقطار الى ان يترك الخطابات في
النهاية . وليس لغة ما يؤخذ
على هذه الطريقة في التناول الدرامى
تشكيلة البوسطجي . وانما كثرة
التفاصيل في مشاهد البداية وبطء
الاقطاع جملا الجزء الأول من الفيلم
مثقلا بحركة بطيئة ، ومصايبا بترهل
ملحوظ ، يكشف عن انحراف الموضوع
نسبيا في يدى كاتبى السيناريو .

ومما زاد في هذه الظاهرة ان المتفرج
السينمائى يكون مستعدا بمجرد
جلوسه على مقعده وانتهاء الاثوار ان
يدخل مباشرة في الموضوع او السرح .
وهذا غير ما يحدث في السرح .
ولذلك يمكن القول بان بداية فيلم
البوسطجي بداية مسرحية بمعنى انها
لغنى بتقديم الشخصيات والموضوع
مثقلا يحدث في السرح . فالتعلم يبدأ
بمقصات السكة الحديد وهى تتحرك
ثم ذراع السيفافور يهبط وعباس
جالس في القطار الذى يتوقف ، ثم
لقائه مع فانظر المحطة الذى يرشده

خلال موسم هزيل ، امتلا بالفلام
اقل ما يقال فيها انها افقر ما تكون
فى تصويرها للفن السينما ، يخرج
علينا حسين كمال بفيلمه الثانى
« البوسطجي » ليضيف خطوة ثانية
لقد لا تبعد كثيرا عن خطوته الأولى في
« المستحيل » ، لكنهما « البوسطجي
والمستحيل » بهيئان اساسا طيبة لمخرج
ينطوى على امكانيات ابداعية كبيرة
وناصجة تسبح له مكانا واحدا في
السينما المصرية .

على اننا لا نستطيع من خلال
الفيلمين - لتباينهما - ان نتكشف
رؤية فكرية خاصة ومحدودة نطمنا
على حقيقة موقف المخرج من قضايا
الانسان المعاصرة في مجتمعنا . ذلك
انه في كلا الفيلمين لم يكن يقدم
رؤياه الفاصلة وانما تقدم رؤيا
مصطنعة مضمومة ويصيحى حتى . وهذه
مشكلة حقيقية تواجه السينما حاليا.
ذلك ان الكفاءة المخرج بان يكون
مغدا جيسدا لا يجعل منه فنانا
حقيقيا ، وعلة ذلك ان العمل الفنى
اسا وجهة نظر في مشكلة من
المشاكل التى تواجه الانسان ،
فيختار الفنان من الواقع اجزاء يسهل
تنظيمها وفقا لوجهة نظره هذه .
ويتصدر شمولية وجهة نظر الفنان
واقترابها من الموقف الفكرى الكلى
وامتداد ادائه الفنية طيبة وقادرة،
يقرب الفنان من الكمال ويقدم



الى طريق حرم المنزل ثم تراه في عدة لقطات متجهها اليها ... وسط طريق متعب وعندما يصل الى القرية يستقبله الأولاد بالصراخ والصخب ويصل الى دار العمدة حيث يستقبله شيخ الخراف يهنيق في البداية ثم يسلم عليه ويبيت في طلب العمدة الذي يجده عند العلم بسلامة . الحقيقة أن هذه المشاهد لا تقدم شيئاً ملموساً وظاهراً ليسهم في خلق الموقف الدرامي في الفيلم وهو مأساة البوسطجي مع القرية .

الكلمة والصورة

لقد استطاع السيناريو - باستثناء الجزء الأول - أن يجمع خيوط المأساة ويدفع بها في نمو نواحي متماثل تقوم فيه الكلمة بنود أساسي قد يفوق أحياناً دون الصورة . خاصة في مشاهد قراءة الخطابات وعباس جالس في بيته . والحقيقة أن قيمة السيناريو الحقيقية برزت من خلال رسم الشخصيات وخاصة شخصية سلامة وجيلة وعباس . لقد كانت شخصية سلامة رقم قمرها مكتوبة بعناية خاصة تلك الألفاظ التي جعلته يقتصب خادمته مريم ، لقد تركت على المستوى الجماهيري أثراً قوياً في اظهار التناقض داخل قيم القرية وخاصة سلامة الذي يعتبر أكثر أهلها تطوراً إذ أرسل ابنته جميلة الى المدرسة التبشيرية في اسيرت ولم ما قاله له العمدة من أن ابنته صارت شابة .

وشخصية سلامة ذات بعدين أساسيين : الأول وهو ما يواجهه به المجتمع وأهله ولها يبدو رجلاً مستقيماً جسداً متساوياً والثاني حيثه الجنسية وتحلله من القيم الخلقية التي تحكم ظاهر مجتمع القرية في داخله ، ولعل مشهد البرج يجسد هذا الجسد تجسداً بارعاً وحياً ، دافقاً بالمسكخرة والتمت والدناءة . وكانت جميلة هي نواة القرية البريئة الطاهرة عندما

تعلم يظهر من مظاهر المدينة ، عندما ترى الرجل في غيبة الرقابة وتوالين العزل الممول بها في القرية والتي روضت نفسها عليها ، ثم انفلتت من قبضتها لفتاة . وهو انقلاب غير واع ولا ارادى تستجيب فيه جميلة للظفرة وحدها ومن لم فهو ليس مولفاً إيجابياً يؤكد شخصية جميلة . وأن كان يمكن وصله بأنه مولف سلبى من مجتمع القسرية تبع سلبيته من تلقايته .



المعلم سلامة
في مشهد من الفيلم

على أن الشخصية التي يمكن وصفها بالإيجابية هي شخصية سلامة وإيجابيتها تتبع من طبيعة تكوينها اجتماعياً وفكرياً ونفسياً . ولابد من الإشارة في هذا المجال الى أن القرية كانت هي الأخرى شخصية مأساة وإيجابية في تحريك الصراع في الفيلم ، وذلك من خلال المشاهد الكثيرة التي شاهدنا فيها الأولاد يعطون بعباس عندما وثقت قدماء القرية أول مرة ، وعندما ذهب لفتح مكتب البريد لأول مرة أيضاً . والتسبب على الجانحة التي مالت والاحتفال بالعيد ، ولقد كان ظلام القرية كئيباً ونهارها مملاً قاتلاً وبسوها كالتبور وعلى الأخص ذلك البيت الذي أقام فيه عباس لقد كانت شخصية عباس تحمل في الفيلم بعداً جنسياً هاماً ، ينبع من احساسه بالحرمان وينكده بالوحدة ويصبح صارخاً عندما تمرله القسرية أو قل يسمج من التواصل معها ، ولعل مشهد الصور المعارة المعلقة على جدران حجره قد أبرز هذا البعد ثم أكد مشهد الفخازية وهو ينهالك في طلب ودعا . لهذا جنس تصويري يدل على صاحبه الى اشباع نفسه من خلال تأمل الصور تأملاً متحرراً جعله يذبل وينهار صيحياً . وفي مقابل هذا الجنس التصويري يأتي مشهد البرج ليقدم نوعاً للجنس المتحرف الذي ينبع من تكوين مرفق للشخصية عند المعلم سلامة ، الذي يمشي بشخصية انقصامية تضغ الجنس في جانب والقيم الظاهرية للجنس في جانب آخر . وفي مقابل هذين الشكلين من

السيف والسلاحون يزجون أرفا مرتفعة هنا وهناك يطلون منها على سلامة يحصل جميلة مقتولة فوق دراعيه ، هو في القاع وهم أعلى منه يطلون على حارة وتحتهم هم الناصية الأخرى منخفض من الأرض . محصور بين الشاغ والكحة ولا يملك من بواخبة من بين غولاسوى حياس ، على مستوى واحد ، ألهما يعيشان نفس المأساة ، كلاهما أشتراك في قتلها ، أحدهما راغ والإخر فائر ساخبل يتخلى عن الركب الفاجع ليمزق كل الخطابات ويلقى بها في الهواء ، ماذا بلغل حياس سوى الاحتجاج السلبى !!

ولعل مشهد محاصرة القاذبة في ساحة القرية ، يأخذ على المخرج



بأنه تقليد لمشهد رجم الأرملة في زوربا اليونانى ، ولكن الحقيقة تخرج بتنفيذ المشهد عن مجال التقليد وتدخل بقى مجال التأثر وهناك فارق كبير بين نقل مشهد من فيلم الى فيلم والتأثر به . هنا نقل حسين كمال المشهد مستغلا البيئة الحلية وامكانيات المكان . (فالميرانيه) والأضواء من أول خروج القاذبة حتى اللاتبا من الحلقة المضروبة تكشف من احساس أصيل نابع من بناء الفيلم وتقاليده القرية فيه ملامح التأثر لكنه بعيد عن التقليد .

وثمة مشهد آخر كشف فيه المخرج من قدرته في التمييز بالصورة والصورة وحدها : هو مشهد البرج

الواضح لدور كل عنصر من عناصر بناء اللقطة في خلق الاحساس والمغنى المطلوب . فهو يدرك أن الشخصية في داخل الكواليس أكثر أهمية من تلعب الأكسوموار أو من الأضواء لكل هذه العناصر تتبادل التأثير والتأثر في خلق نسج بوليفونى درامى يصب من اللقطة في المشهد ومن مشهد الى مشهد يتمسح بوليفونية السيج حتى تصل الى مشهد النهاية ،

ففى مشهد دخبول حياس الى القرية ، لاحظ اهتمام المخرج بدرجة الإضاءة وإيحائها وعمره على وضع آتية فخارية في مقدمة المشهد ثم تطعيم الخلفية ببيوت من الطين النبية الكثيفة . كذلك نلاحظ هذا الاهتمام بالأكسوموار في منزل حياس ، حيث نجد الأثاث البائسا وجدراتنا متفتحة بالرطوبة وكوما من طيب السلومون وسرارة مكسورة وصورا عازية . كل هذه العناصر مع الإضاءة البارزة لأحمد خورشيد جعلت من البيت شبيها أشبه بالخرابة منه بكان يعيش فيه آدمى .

كذلك مشهد النهاية ، في اللضاء

أشكال السلوك الجنى نجد ملاقة جميلة بخليل تعطينا صورة شديدة الوضوح للجنس السوى الذى ينبع من الحب المخلص بين اثنين طيبين لم يحكم عليه بالاستخدام في ساحة تشهده ميون القتلة الأقياء وبجبهه من واحدة هى عين حياس الذى يدرك ما في هذه العلاقة الجنسية من براوة وإخلاص .

ولعلنا نضيف الى السيناريو أنه استطاع أن يتجاوز مؤلعا دواميا وقعت فيه القصة الأصلية متسلما تطلعت من أم أحمد باكوت فجمعت الصدفة عنصرا أساسيا تبين عليه المأساة مما يصدها عن الفساد الدنى الذى حلقه السيناريو يجعلها « بلاية » و « دلالة » تنتقل بين التندر والريف والقرى المجاورة فكان طبيعيا أن تسافر ويتعلم وصول الخطاب الى جميلة .

لقد استطاع المخرج أن يحصل من عناصر السيناريو المختلفة حقيقة حية تفيض بإحساس عميق متفلفل في صميم الواقع الريفى . ويرجع هذا في الحقيقة الى أسلوب حسين كمال الذى يركز على تصوره العصى للقلعة والمشهد والليليم ، لم فهمه



شريحة حية من الريف المصرى

الشهد هي نفسها اضاءة مشهد
الغازية محاصرة في ساحة القسرية..
والواضح ان الشهدين صوروا
متماثلين في نفس الوقت دون تغيير
الاضاءة فقيرا مناسباً . رغم ان
المشهد الاول (موت الجاموسة) به
كوابات ومصباح يظل منها مشهد
الغازية مما يحتم تغيير الاضاءة .

ومن ناحية اخرى كانت اضاءة
(شرامة الباب) في بيت البوسطجي
متنمما وقف يرد على شيخ الخفسر
الذي يطلب خروج الغازية ، توحى
بجو النهار لشدها . ونفس الشيء
يقال من مشهد غرودج جميلة الى
الشرقة لترد على خليل ، فقد كانت
اضاءة باب الشرقة اكبر مما يحتمله
افتراض وجود ضوء للقر .

وأخيراً لقد كان التعتيل في هذا
الفيلم قويا استوعب فيه المثلون
أدوارهم بمقربا بامتياز سبيل الدين ،
ولعل شكوى سرحان كان اقدر على
منح دوره مزيداً من الغالية رغم
صعوبة الشخصية واعتمادها على
الصراع الداخلي الذي جعلها اقل
لحاناً من شخصية سلامة التي تمتد
على الصراع الظاهر ولا بد في النهاية
من كلمة تقدير للدور الذي لعبته
زكري مصطفى وان كان من الضروري
لها ان تراجع بدائلها .

فتحى فوج

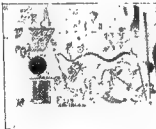


لقد تناوله من ثلاث زوايا مختلفة
أساسية من أعلى والحمام الأبيض
الظاهر يصعد ويهبط وفي القناع
يحاول سلامة اقتصاب ريم ثم من
أسفل حيث تبسبب إشاعة ما يفعله
سلامة ثم لحظة مودودة على كليهما من
وجهة نظر موشوسية ثم صدفة
يتوقف الحمام وكل شيء داخل رافضا
لهذا الموقف الدنيء . وهذا استطاع
المخرج من خيالات مكونات المكان ان
يخلق نقيش الموضوع من الحمام
الظاهر وسلامة الدنيء وهو رفض
بلغ بالصورة والمؤثر الصوتي .

دراما التصوير

لقد كانت جهود حسين كمال
الإبداعية في هذا الفيلم متممة الى
حد كبير بمقدرة أحمد خورنيد
وخبرته في التصوير ، ولقد ساهم
مساهمة خلاقة في منظم مشاهد
الفيلم موحيا بالجسد العام للفيلم
وكذلك نجد كل لحظة على عتده ،
فالاضاءة لعبت دورا دراميا هاما في
مشاهد مثل التي حدثت في بيت
عباس ومكتب البوستة وفنرها .
الا ان هناك ملاحظة هامة على
الاضاءة في مشهد موت الجاموسة ،
اذا كانت عبارة عن بقعة ضوء ملقاة
على الجدار في خلفية الكاؤز لا توحى
بالجو الطبيعي الليل في القرية مع
وجود الكوابات . وكانت اضاءة هذا

لوحة الفلاف



لللنان التشكيلي المعاصر جوان مريد الذي ولد في برشلونة عام 1894
وبدا الرسم وهو في الرابعة عشرة من عمره ، واشترك عام 1925 في معرض
لتصوير السريالي فذاع اسمه ، واشتهر بصفاة ألوانه والنسيجية
خطوطه ، وقدرته على خلق تشكيلات فنية جديدة .



مجلة الفكر المعاصر

الاشتراك السنوي هــت ١٢ عددًا
١٠٠ قرش في الجمهورية العربية المتحدة
١٥٠ قرشًا في البلاد العربية
٩٠٠ قرش في الخارج .

الاشتراك نصف سنه (٦ أعداد)
٦٠ قرشًا في الجمهورية العربية المتحدة
٨٠ قرشًا في البلاد العربية
١٢٥ قرشًا في الخارج

ترسل الاشتراكات باسم قسم الاشتراكات
المجلات الثقافية هـ شاح ٢٦ يوليو
القاهرة .

الإعلانات تباع على طر مع قسم الإعلانات
المجلات الثقافية هـ شاح ٢٦ يوليو
القاهرة .

جسر المجلات الثقافية

أن تعمل من تحقيق الاشتراكات الخاصة بالمجلات ولها هذا العظماء وأعضاء منظمة الشباب

٦٠ قرشًا في الجمهورية العربية المتحدة في المجلدات الثقافية

مجلة المثقفين العرب هـ تصد أول كل شهر
تحرير: أحمد ياسين صليح هـ الشهر ١٠ قرش
كل مطبوع للالتزام هـ تصد في يوم ٣ من كل شهر
تحرير: التحرير هـ تصد في يوم ١٠ من كل شهر
سجل الثقافة الرياضية هـ تصد في يوم ٥ من كل شهر
تحرير: التحرير هـ الشهر ١٠ قرش
كل جديد في فنون المسرح والمسرحيات
هـ تصد في يوم ١٥ من كل شهر
تحرير: التحرير هـ . عبق القاد والقط هـ صدر في يوم ١٠
الشهر ١٠ قرش

مجلة المثقفين

مجلة الفكر المعاصر

مجلة المجلدات

مجلة المسرح والمسرحيات

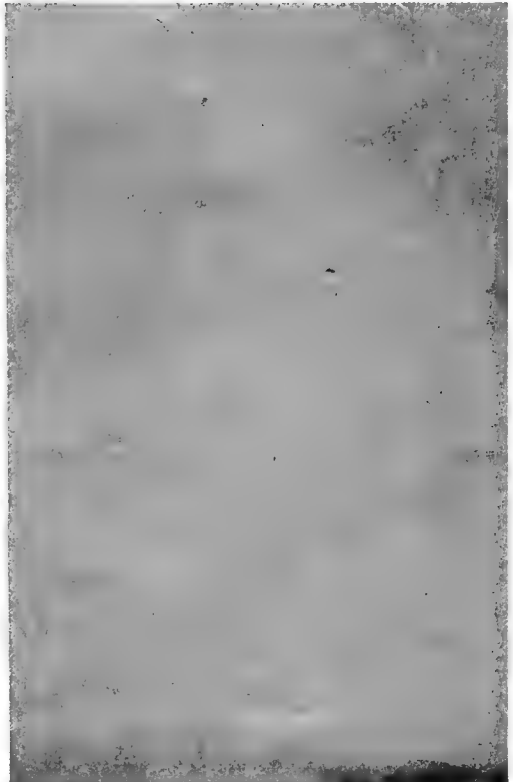
٣٠ قرشًا في الجمهورية العربية المتحدة في المجلدات الثقافية

أول مجلة يومية إقليمية في العالم العربي
هـ تصد كل ثلاثة أشهر
تحرير: التحرير هـ الشهر ١٠ قرش
دراسات عن الفنون الشعبية
هـ تصد في يوم ١٥ من كل شهر
تحرير: التحرير هـ . عبق القاد والقط هـ صدر في يوم ١٠
الشهر ١٠ قرش

مجلة الكتاب العربي

مجلة الفنون الشعبية

ترسل الاشتراكات باسم
المجلات الثقافية قسم الاشتراكات هـ شاح ٢٦ يوليو - القاهرة





Bibliotheca Alexandrina



0535599